كتابات نقدية
127

التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم

عصام الدين أبو العلا

الهيئة العامة لقصور الثقافة

تقديم

بدأ توفيق الحكيم (1898 – 1987) حياته الفنية بكتابة الملهاة، حين كتب ملهاته ذات الفصل الواحد المفقودة "الضيف الثقيل" 1919، وطوال فترة عطائه السخي، استمر في كتابة الملهاة حتى آخر ملهاة كتبها عام 1972 "حصص الحبوب". إلى جانب كتاباته المتنوعة من مسرحية جادة ومأساوية وقصة ورواية وسيرة ومقال. ويعد توفيق الحكيم من أغزر كتاب الملهاة إنتاجًا في تاريخ المسرح المصري. ومن واقع القراءة التحليلية الأولية لملاهي توفيق الحكيم، أدرك الباحث أن ثمة أنماطًا ثلاثة شغل بها توفيق الحكيم خلال حياته الطويلة، وهي: الهزلية Farce، والملهاة الخفيفة Light Comedy، وملهاة الموقف Comedy of Situation. وأن كل نمط من هذه الأنماط الثلاثة كان يأخذ في التطور التقني من ملهاة إلى أخرى.

وتكمن أهمية إجراء دراسة مفصلة عن الجانب التقني لتطور الملهاة عند توفيق الحكيم في سببين رئيسيين:

أولهما: إلقاء الضوء على حرفية أحد أجناس المسرحية في مصر.

وآخرهما: إلقاء الضوء على جانب مهم من جوانب إبداعات حرفية الكتابة لدى أحد رواد المسرح المصري (توفيق الحكيم).

لذا، فإن كتابة دراسة تحليلية تعني باستخلاص ملامح التطور التقني للملهاة يمكن أن تكشف عن بُعد جديد في حرفية كتابة المسرحية عند توفيق الحكيم بخاصة، كما يمكن أن تلقي الضوء على جانب مهم من جوانب حرفية كتابة هذا الجنس الدرامي في مصر بوجه عام، خاصة أنه لا يوجد غير قليل من الكتابات النقدية المنشورة والدراسات العلمية غير المنشورة، التي تناولت الملهاة عند توفيق الحكيم موضوعًا لها، وهي:

1- أبو الفتوح محمد عبد المؤمن: البطل في مسرح الحكيم (أطروحة ماجستير)، إشراف أ.د شكري عياد، جامعة القاهرة، كلية الآداب، 1970.

2- جازية فرقاني: مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية، أثرها في فنه المسرحي (أطروحة ماجستير)، إشراف أ.د سهير القلماوي، أ.د سامية أحمد أسعد، جامعة القاهرة ، كلية الآداب، 1988.

3- د.على الراعي: توفيق الحكيم ... فنان الفرجة وفنان الفكر.

4- فؤاد دواره: توفيق الحكيم- ج2 – المسرحيات السياسية.

5- فؤاد دواره: توفيق الحكيم – ج1 – المسرحيات المجهولة.

6- فؤاد عارف زيدان: آراء توفيق الحكيم في الأدب المسرحي (أطروحة ماجستير) إشراف أ.د سهير القلماوي، جامعة القاهرة، كلية الآداب.

7- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم.

وبالرغم من تعدد تلك الدراسات والكتابات النقدية، إلا أنها تشترك في تعرضها للجانب الفكري للملهاة عند توفيق الحكيم، ولا تتعرض للجانب التقني إلا لمامًا، دون وضع دراسة تحليلية توضح خصائصها التقنية، ولهذا يرى الباحث أن دراسة الجانب التقني عند توفيق الحكيم، وبحث ملامح تطوره يمكن أن تضيف لتراث الدراسات المتخصصة التي لم تلق الضوء على هذا الجانب، كما أن هذه الدراسة يمكن أن تكون خطوة على طريق دراسة تقنية الملهاة المصرية في أطوارها المختلفة.

هذا، وبعد قراءة ما كتبه توفيق الحكيم من ملاهٍ – إذ ظل يكتبها قرابة خمسين عامًا – لاحظ الباحث تنوع الأنماط الملهاوية التي كتبها، وبعد قراءة تحليلية متأنية خلص إلى أن هناك ثلاثة أنماط ملهاوية داوم توفيق الحكيم على كتابتها، وهي: الهزلية والملهاة الخفيفة وملهاة الموقف ... وأن كل فترة معينة من حياة كان يعكف فيها على الكتابة في أحد الأنماط بما تمليه العوامل المؤثرة ... كما لاحظ الباحث – بعد تلك القراءة التحليلية المتأنية – ما كان يطرأ على كل مرحلة من قضايا، أفضت بدورها إلى الانتقال إلى الكتابة في نمط جديد من أنماط الملهاة ... مما أبدى تطورًا ملحوظًا عن الملهاة الأولى وما يليها داخل كل نمط بوجه خاص، وتطورًا تقنيًا من ناحية الكتابة الدرامية بوجه عام، وبذا يمكن للباحث أن يحدد مشكلة البحث بصياغتها في السؤال الآتي:

"**ما هي ملامح التطور التقني للملهاة عند توفيق الحكيم؟**".

ولكي يجيب الباحث عن السؤال الممثل لمشكلة البحث، يقوم بالخطوات التالية:

1- دراسة الظروف الموضوعية التي شكلت مراحل كتابة الملهاة (في إطار كل نمط) عند توفيق الحكيم.

2- دراسة ملامح التطور التقني للملهاة للهزلية عند توفيق الحكيم في الفترة من 1924 إلى 1932، وهي الفترة التي ركز نشاطه فيها على كتابة هذا النمط.

3- دراسة ملامح التطور التقني للملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم في الفترة من 1935 إلى 1949، وهي الفترة التي اهتم فيها بكتابة هذا النمط.

4- دراسة ملامح التطور التقني لملهاة الموقف عند توفيق الحكيم في الفترة من 1950 إلى 1960، وهي الفترة التي قام فيها بالتوجه لكتابة هذا النمط.

هذا، وقد اختار الباحث مجموعة من الملاهي نماذج تحليلية اختياراً متعمداً؛ بناء أمرين:

الأول: الالتزام بكافة الملاهي التي لم يكتب توفيق الحكيم غيرها (في إطار النمط) في العام الواحد.

والآخر: اختيار ملهاة واحدة في كل عام كتب فيه توفيق الحكيم أكثر من ملهاة بما يخدم قضية التطور التقني- موضوع البحث.

وفيما يلي بيان بالنماذج المختارة في كل نمط:

*** الهزلية (1924 – 1932):**

1- المرأة الجديدة (1924)

2- رصاصة في القلب (1932)

*** الهزلية الخفيفة (1935 – 1949):**

1- جنسنا اللطيف (1935)

2- حديث صحفي (1938)

3- أريد هذا الرجل (1946)

4- لا تبحثي عن الحقيقة (1947)

5- أصحاب السعادة الزوجية (1949)

*** ملهاة الموقف (1950 – 1960):**

1- أريد أن أقتل (1950)

2- الصفقة (1956)

3- السلطان الحائر (1960)

هذا، وتتحد دراسة ملامح التطور التقني لكل نمط من أنماط الملهاة المذكورة بدراسة تطور بنائها (الحبكة، الشخصية، الزمان، الحوار، المكان، داسة المضحك)، ثم تتبع توظيفيه منذ الملهاة الأولى إلى الأخيرة.

إلى جانب تفصيل دراسة النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) بما يضمن الوصول إلى نتائج خاصة بتوجهات توفيق الحكيم في كل مرحلة من مراحل كتابته.

وقد فرضت مشكلة البحث استخدام المنهج التحليلي بعامة بما في ذلك أدوات التحليل السيميولوجية، وتحدد مصادر البحث في:

1- نصوص الملاهي- محل الدراسة التحليلية.

2- المراجع المتخصصة في:

(أ) حرفية كتابة الملهاة.

(ب) أنماط الملهاة.

(جـ) مصادر المضحك.

(د) الدراسات غير المنشورة التي تناولت مسرح توفيق الحكيم موضوعًا لها.

(هـ) الكتابات النقدية المتخصصة المنشورة التي تعرضت بالنقد لملاهي توفيق الحكيم / محل الدراسة.

وينطلق الباحث من فرضية مؤداها: "إن ممارسة توفيق الحكيم لكتابة الملهاة بشكل عام، وكل نمط بشكل خاص- قد أكسبه تقدماً في خبرته بحرفية كتابتها". وقد تأكد الباحث من صحة هذا الفرض، بعد أن قام بقراءة تحليلية متأنية لملاهي توفيق الحكيم.

ويقوم الباحث بتقسيم البحث إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: وفيه يتناول ملامح التطور التقني للهزلية Farce عند توفيق الحكيم في الفترة من 1924 حتى 1932.

الفصل الثاني: وفيه يتناول ملامح التطور التقني للملهاة الخفيفة Light Comdey عند توفيق الحكيم في الفترة من 1935 حتى 1949.

الفصل الثالث: وفيه يتناول ملامح التطور التقني لملهاة الموقف Comdey of Situation عند توفيق الحكيم في الفترة من 1950 حتى 1960.

ويقوم الباحث بالدراسة التحليلية لملامح التطور التقني للملهاة عند توفيق الحكيم – في كل فصل من فصول البحث – خلال أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: تطور حرفية الحبكة.

المبحث الثاني: تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار.

المبحث الثالث: تطور استخدام مصادر المضحك وملامح النمط الملهاوي.

ويتحدد المجال الزمني للبحث منذ عام 1924؛ حيث كتب توفيق الحكيم أول ملهاة من تأليف الخالص "المرأة الجديدة"، حتى عام 1960؛ حيث كتب آخر ملهاة من نمط ملهاة الموقف "السلطان الحائر". مع ملاحظة أن ما كتبه توفيق الحكيم بعد عام 1960 من مسرحيات كان يجنح إلى الخيالية وعدم تحديد خصائص النمط الملهاوي بوضوح؛ بما يضمن نسبته إلى نمط ملهاوي بعينه.

الفصل الأول

ملامح التطور التقني للهزلية

(1924– 1932)

مدخل:

توفيق الحكيم ومرحلة الكتابة لفرقة آل عكاشة

يشير حجم الإنتاج المسرحي في مصر خلال عام 1924 إلى حجم الإقبال الجماهيري على المسرح، كما يبين مدى التنوع الذي حظيت به المسرحية المأساوية والملهاوية بأنواعها وأنماطها المختلفة؛ مما يعكس حاجة السوق الإنتاجية إلى مختلف الأقلام المحترفة، ويعطي الفرصة للأقلام الشابة أن تمارس حظها من الكتابة المسرحية؛ ففي هذا العام – ومن واقع الإعلانات الصحافية – قدم المسرح المصري تسعين مسرحية [1]، من بينهما مسرحيتان أسهم في كتابتهما توفيق الحكيم، قدمتهما فرقة آل عكاشة على مسرح الأزبكية في نوفمبر من نفس العام، ويذكر نص أول إعلان خاص بهاتين المسرحيتين اسم توفيق الحكيم على النحو الآتي:

" **الروايات التي ستمثلها فرقة عكاشة**

* **العريس – بقلم حسين توفيق**

* **خاتم سليمان – بقلم "مصطفى ممتاز وحسين الحكيم**"[2].

ويوضح توفيق الحكيم إيراد اسمه على هذا النحو، بقوله:

" ظهرت العريس وكذلك خاتم سليمان سنة 1924. وقد حرصت أول الأمر على أن أحذف اسم الأسرة من الإعلانات؛ حتى لا أستلفت نظر أهلي، جعلت اسمي وخاصة في الإعلانات الأولى – هكذا: (حسين توفيق) ... فقط ، لا غير ... وبهذا ظل أهلي وقتاً ما لا يشعرون بشيء مما أفعل في هذا الجو والمجال ..."[3].

ويبدو أن ذكر توفيق الحكيم اسمه على هذه الكيفية لم يزد عن الشهرين؛ ذلك أن اسمه كاملاً قد ذكر في صحيفة **(كوكب الشرق)** على النحو التالي:

" خاتم سليمان على مشرح الأزبكية تأليف مصطفى ممتاز وحسين توفيق الحكيم"[4].

وهذا يبين لنا أن توفيق الحكيم قد ذكر اسمه كاملاً بعد أقل من شهرين من تاريخ أول إعلان عن المسرحية؛ مما يوضح أنه لم يأبه بعلم أهله بممارسة الكتابة للمسرح. ويبدو أن تعطش السوق

المسرحية لمختلف أنواع النصوص الدرامية، قد شجع توفيق الحكيم على الاستمرار في الكتابة؛ خاصة أن وجهة نظره تجاه مجتمعه قد بدأت تتبلور وتتضح أمام عينيه؛ وبخاصة قضية المرأة العصرية التي بدا أثرها جلياً في الأوساط المثقفة من المجتمع المصري.

ويصف توفيق الحكيم حالته – أثناء بدء إنتاج مسرحيتيه المذكورتين – بقوله:

"كان عزمي أن أنتهز فرصة إجازة الصيف؛ وأبدأ العمل في مسرحية عن المرأة الجديدة، التي أخذت تخلع (اليشمك) خصوصاً بعد مظاهرة السيدات وتفريق البوليس لهن وعلى وجوههن البراقع البيض ... كان حقاً من معالم ثورة 1919 اشتراك السيدات فيها لأول مرة في تاريخ مصر ... مما كان يبشر بقرب تحقيق أحلام قاسم أمين في مطالبته بالسفور ... وكانت لي أفكار معينة في مستقبل المرأة وسفورها أردت أن أبرزها في مسرحية ... "[5].

ويشير توفيق الحكيم إلى الظروف التي أنهى في ظلها مسرحية (المرأة الجديدة) بقوله:

" انتهت الإجازة الصيفية وعدت إلى القاهرة حاملاً مسودة (المرأة الجديدة)، وقد أتممتها ... كان شهر أكتوبر قد أقبل، فوجدت مسرح الأزبكية على قدم وساق، يجري التدريبات على (خاتم سليمان) و(العريس)...."[6].

وهذا يدل على أن توفيق الحكيم قد أتم كتابة مسرحية (المرأة الجديدة) في صيف عام 1924، ولم يكتبها – كما ذكر هو نفسه – عام 1923 [7]، وقد نشرها أول مرة عام 1952 مع ست مسرحيات أخرى في كتاب "أخبار اليوم"، بعد أن أجرى عليها الكثير من التعديلات التقنية"[8]. وفي نفس العام – 1924 – حصل توفيق الحكيم على ليسانس الحقوق، ويصف شغفه بالفن المسرحي وأهله وقتئذ قائلاً:

"لم يكن هناك بالطبع ما يبشر وأنا بالحقوق بأي رغبة عندي في تلك المهنة – مهنة القانون – وأنا الذي كان يصاحب أهل الفن، حتى أثناء الدراسة كنت أوالي حضور التدريبات (البروفات) يومياً.

وكنت أحياناً كثيرة لا أكاد غادر خشبة المسرح، وأود لو ألتصق بها التصاقاً طول نهاري، بضوئها القليل وضجيجها الكثير، أمام صالة مقفرة نهاراً غارقة في الظلام، مع ذلك كان كل شيء أمامي زاخراً باهراً، حتى مشاكل أهل الفن كان يحلو لي متابعتها والاشتراك فيها..."[9].

وظل توفيق الحكيم على هذه الحال، إلى أن سافر إلى فرنسا عام 1925؛ ليدرس القانون بناء على توجيه من لطفي السيد لوالده الذي اشتكى له من عدم رغبة ابنه في المحاماة لاهتمامه بالأدب [10]. كان قبلها قد ترك مخطوطة **(المرأة الجديدة)** لدى فرقة آل عكاشة، ثم بدأ يكتب – لغرض التمثيل أيضًا – في هذه الفترة أوبريت **(على بابا)** التي بدأها في مصر وأكملها في فرنسا [11]. ثم أرسلها إلى فرقة آل عكاشة (شركة ترقية التمثيل العربي – عكاشة وشركاهم)، حيث قدمها على مسرح الأزبكية أول مرة مساء الخميس الرابع من نوفمبر عام 1926، وبعدها باثني عشر يومًا قدمت نفس الفرقة على نفس المسرح مسرحية **(المرأة الجديدة)** في ليلة الثلاثاء الموافق السادس عشر من نوفمبر. وقد لعب دور البطولة في مسرحية **(علي بابا)** زكي عكاشة أمام علية فوزي، من ألحان الشيخ زكريا أحمد، أما المسرحية الثانية فقد أخرجها المدير الفني للفرقة عمر وصفي، وقام بدور البطولة بشارة واكيم وعباس فارس أمام الآنسة علية فوزي[12].

وتثير مسرحية **(علي بابا)** قضية أساسية؛ إذ إن توفيق الحكيم لم يهتم بأية قضية اجتماعية ملحّة، مثلما فعل في سابقتها **(المرأة الجديدة)**، إنما هي قطعة ملهاوية فانتزية غنائية تتمتع بمتطلبات السوق المسرحية؛ إذ تحتوي على ثيمات: الحب والغيرة والانتقام، إلى جانب احتوائها على الرقص والغناء والموسيقى، إضافة إلى كونها عملا ملهاويًا [13]. وليس غريبا على فرقة آل عكاشة أن تبدأ عملي توفيق الحكيم (المرأة الجديدة وعلى بابا) بمسرحية (على بابا) بالرغم من أن مسرحية (المرأة الجدية) قد تسلمتها الفرقة من مؤلفها قبل سفره بعام كامل، بينما كان قد أرسل مخطوطة المسرحية الثانية (على بابا) بعدها بعامين.

وتشير الباحثة "سزدل ياسين" إلى أن قصة (على بابا) قد غزت المسرح الفرنسي في القرن التاسع عشر، فعالجها ثلاثة من كتابها: فكتب (بيكسر يكور) (على بابا أو الأربعين لصا) سنة 1823، ثم نشر (سكريب) مسرحية (على بابا) سنة 1832، وفي سنة 1887 قدمت أوبرا (علي بابا أو الأربعين لصًا) من تأليف ألبرت فانلو ووليام بوسناك، وهي تتكون من ثلاثة فصول مقسمة إلى ثماني لوحات، وتؤكد الباحثة أن الحكيم اقتبس مسرحيته من هذه الأوبرا [14]، كما تذكر نفس الباحثة أن إضافة الحكيم للمسرحية تلخص في حذف كثير من البهرج والزخارف الزائدة التي حشدها (فانلو) بها، وفي حذف كل ما من شأنه أن يسيء إلى الشرق والتي لم يرض هو عنها ... [15]. أي أن توفيق الحكيم قام بإعداد هذه الأوبراكوميك بما يتلاءم ومتطلبات السوق المسرحية في مصر – بما يحمل من

احترام لتقاليد المجتمع المصري وأعرافه، ولم يشغل باله بمعالجة إحدى القضايا المجتمعية الملحة في ذلك الوقت. وهذا يدل على أن تزايد تعطش السوق المسرحية إلى النصوص قد دفع توفيق الحكيم إلى اقتباس نصوص غربية، لا الاعتماد على تأليف الخالص.

ويبدو أن اختيار توفيق الحكيم لنص فانول يرجع – إلى جانب إمكانات النص الفرنسي الأصلي – إلى معرفة المسرحيين المصريين بفن فانلو؛ حيث قدم أمين صدقي فودفيلته (قنصل الوز) في ديسمبر عام 1925 على مسرح الريحاني، وهي مأخوذة عن مسرحية (الليل والنهار) للكاتب الفرنسي ألبير فانلو [16].

أمضى توفيق الحكيم – في فرنسا – ثلاث سنوات في المشاهدة والاطلاع، ثم عاد إلى مصر ولم يتمكن من الحصول على درجة الدكتوراه في القانون – التي سافر من أجلها – ثم عمل وكيلاً للنائب العام بطنطا عام 1929 [17]، وبعد ثلاث سنوات أتم كتابة مسرحيته (رصاصة في القلب) ، التي أنشأها خصيصًا لفرقة أنصار التمثيل، وقصد بها أن تكون نقطة التقاء أو محاولة تألف بين المسرح الجاد الذي كان يتطلع إليه، وبين الفن الترفيهي الذي كان سائدًا على خشبات المسارح وقتئذ. وقد ساعدت بعض الظروف على ألا تمثل هذه المسرحية على خشبة المسرح [18]. وتصف ليلى نسيم أبو سيف ظروف المسرح المصري وقتئذ في أن النشاط المسرحي قد أخذ في التقهقر بصورة واضحة في أواخر العشرينات، فقد بدأ الجمهور يفقد اهتمامه بالمسرح؛ لانصرافه إلى مجالات أخرى للتسلية. وتذكر أن يوسف وهبي – مثلاً – قد فَقَدَ نسبة كبيرة من جمهوره على إثر الزيارات المتابعة للفرق الأجنبية كالكوميدي فرانسيز. وفي عام 1925 قامت أول محاولة منتظمة لإنتاج فيلم مصري، في الوقت الذي صادفت فيه الأفلام الأمريكية إقبالاً جماهيرًا ملحوظًا، واجتذبت هي والأفلام المصرية نسبة كبيرة من جمهور المسرح. كذلك أقبل الجمهور على عروض (الميلوزيك هول)؛ لما كانت توفره للمتفرج من متعة سهلة؛ مما كان له أسوأ الأثر على نشاط المسرح وبخاصة الملهاوي. إضافة إلى أن بديعة مصابني قد افتتحت صالتها عام 1926، واستطاعت أن تجتذب الجمهور إلى توليفتها المتميزة من العروض التي تجمع بين الأغنية والإسكتش والمونولج والرقص البلدي والغناء الشرقي وموسيقى التخت، وهي بذلك توفر للمتفرج تسلية أشد روعة من عروض المسرح الملهاوي[19].

ويذكر توفيق الحكيم الظروف التي كتب في ظلها مسرحية (رصاصة في القلب) قائلاً:

" ما من شك أن تطاحن الأحزاب السياسية كان قد صرف الأذهان عن الفن وأهله. كما أن الأزمة المالية التي اجتاحت العالم عامة ومصر خاصة حوالي عام 1930. ولعل هذا أهم الأسباب – التي أثرت فيما أثرت على المسرح ... لم أجد إذن أمامي أي مجال لتمثيل ما كنت قد كتبت في ذلك الحين من مسرحيات منوعة. لم يبق على نشاطه الأول إلا فرق الهواة مثل جمعية أنصار التمثيل؛ فوجدت فيها حلقة الاتصال بالماضي؛ فكتبت لها خاصة مسرحية (رصاصة في القلب) ... ولكن الخمول لم يلبث أن دب أيضًا في جمعية أنصار التمثيل ؛ فبقيت هذه المسرحية أيضًا بلا تمثيل ... "[20].

وإذا كان توفيق الحكيم قد حاول مجاراة السوق المسرحية في مصر وكتب لها مسرحية (رصاصة في القلب)، وإذا كانت السوق المسرحية قد رفضت قبولها عام 1932، قد عاد ذلك بالأثر النفسي السيئ عليه ... فيصف هذه الفترة – لصديقه الفرنسي أندريه – قائلاً:

" إني أعيش في جو فكري – إن في مصر ما يسمى بالجو الفكري – لا يستطيع أن يعيش فيه مثلي، أصدقاء الماضي أصبحوا لا يصلحون اليوم لي، فحديثهم ونكتهم وطريقة قتلهم للوقت لمما يزهدني في الجلوس إليهم، وإن شئت وصفاً دقيقًا لحالي فهو يتلخص في كلمة واحدة: الوحدة ... الوحدة في أكمل وأقسى معانيها ..."[21].

وفي تلك الفترة إثر عودته من باريس كان توفيق الحكيم أشد التصاقًا بكل الأحداث الفنية الجارية في فرنسا، يتابع أخبارها من خلال الدوريات والجرائد المختلفة [22]، ويبدو أن وجود الحكيم في فرنسا في الوقت الذي زخرت فيه بمختلف المذاهب الحديثة جعله يلتفت في لهفة جامحة إلى كل هذه المذاهب محاولاً الاستفادة منها بما يتلاءم وطبيعة البيئة المستقبِلة ...[23]، في الوقت الذي يعطي ظهره لمتطلبات السوق المسرحية المصرية التي ما عادت تلائم همومه المسرحية الجديدة. خاصة أنه عاد ليعمل في القاهرة عام 1933 مديراً لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف [24]، ثم ظهرت – في نفس العام – أول مسرحية مطبوعة له في كتاب وهي مسرحية (أهل الكهف) التي استقى موضوعها من القرآن الكريم، وقد افتتحت الفرقة القومية نشاطها التمثيلي بهذه المسرحية عام 135، من إخراج وتمثيل زكي طليمات، ولعب دور البطولة فيها : عزيزة أمير وعمر وصفي فارس[25]. وفي عام 1940 ترجمت هذه المسرحية ونشرت بالفرنسية بمقدمة تاريخية لجاستون فييت الأستاذ بالكوليج دي فرانس [26]. لذا تمثل

هذه المسرحية فاتحة مرحلة جديدة من مراحل الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم. وهي مرحلة كتابة المسرحيات لغرض النشر في المقام الأول . يقول توفيق الحكيم لصديقه الفرنسي أندريه، يصف له حلمه في كتابة مسرحية على نمط (أهل الكهف):

" لو أمكن إدخال الحوار قالبًا أدبيًا وبابًا مرعيًا في الأدب العربي ! ... أتدري يا أندريه لماذا لا أتوقع نجاحًا؟ ... لأن التمثيل في بلادنا أو التشخيص هو حتى اليوم بمعزل عن الأدب، فالرواية التمثيلية عندنا شيء يمثل ولا يقرأ، وربما كان للأدب عذره؛ فالتمثيلية لدينا لا يمكن أن تقرأ؛ لأنها قائمة على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت! ولا تعرف بعدُ الحوارَ المقام على دعائم الفكر والأدب والفلسفة ... لكن إذا وجد هذا الحوار الأدبي الفكري الصالح للمطالعة فماذا ترى يكون موقف الأدب العربي منه؟!"[27].

ويبدو أن النجاح الذي حققته (أهل الكهف) قد ساعده على المضي قدمًا نحو تحقيق آماله في كتابة مسرحيات تضمن خلودها التاريخي والجغرافي بنشرها وإمكان ترجمتها إلى لغات حية أخرى غير العربية، بالإضافة إلى إمكان تمثيلها على خشبة المسرح. ونرى أن ترجمة هذه المسرحية إلى اللغة الفرنسية في صدر حياته الفنية قد عضد عنده فكرة الكتابة باللغة العربية الفصحى لسهولة نقلها إلى اللغات الأخرى دون أدنى عائق من عوائق المفردات اللغوية المحلية. أما نمط الكتابة على نوال مسرحية (رصاصة في القلب) فقد استثمره توفيق الحكيم في مجال آخر هو الفن السينمائي؛ إذ أنتجت له شركة أفلام محمد عبد الوهاب موضوع مسرحيته (رصاصة في القلب) عام 1944، سيناريو وإخراج محمد كريم ، بنفس العنوان، وقام بدور البطولة : محمد عبد الوهاب، راقية إبراهيم، إلهام حسين، وفاتن حمامة. كما قام توفيق الحكيم بكتابة الحوار[28]، وقد دفعت هذه النجاحات التي أبلاها توفيق الحكيم في مجالات أخرى، غير مجال الكتابة المسرحية المسايرة لمتطلبات السوق وأهوائه، أن أعلن سخطه على مرحلة الكتابة لفرقة آل عاشة، قائلاً:

" في حياتي جانب مجهول أردت ألا أعترف به، ورأيت أن أقصيه وأن أسدل عليه الستار؛ لأنه في نظري اليوم لا يتصل بأدبي، ولا يجوز أن يدخل في عداد عملي؛ ذلك هو عهد اشتغالي بالقصص التمثيلي لفرقة عكاشة حوالي 1932[*]"[29].

ونخلص مما تقدم إلى أنه إذا كانت هناك أسباب موضوعية قد دفعت توفيق الحكيم إلي أن يكتب مسرحيات ذات طابع فني خاص لخشبة المسرح، وأهمها أحوال السوق المسرحية وازدهارها، إلى جانب الرغبة الجامحة لدى توفيق الحكيم الناتجة عن قناعاته الشخصية بماهية الفن المسرحي وغاياته، فإن هذه الأسباب نفسها – مع تغيرها إلى النقيض – هي المسئولة عن تغير نمط الكتابة الدرامية وتحوّله إلى مرحلة أخرى من مراحل الكتابة عنده، وذلك بأن تحولت السوق المسرحية إلى حالة كساد بيّن، كما أوضحنا. إلى جانب تغير قناعات توفيق الحكيم نفسه بعد قضائه في فرنسا أكثر من ثلاث سنوات من المشاهدة والمطالعة الفنية، إضافة إلى نجاحات مسرحية (أهل الكهف) غير المتوقعة؛ فقد نشرت ومثلت وترجمت إلى اللغة الفرنسية، وهي تمثل قناعاته وطموحاته الفنية الجديدة. وبذا نرى أن مسرحيته (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب) تمثلان مرحلة مهمة من مراحل الكتابة الدرامية عند توفيق الحكيم، وهي مرحلة الكتابة للمسرح، ويأتي دور دراستها تقنياً لمعرفة خصائصها وملاح تطورها.

* * *

المبحث الأول

تطور حرفية حبكة الهزلية

1- المرأة الجديدة:

" مع فتح الستار في الفصل الأول، يكشف المنظر المسرحي عن ثلاثة رجال نائمين في أوضاع عشوائية في حجرة الصالون غير المرتبة، وقد خلفوا من ورائهم زجاجات خمر فارغة متعددة الأشكال. يدخل سامي بصحبة الخادم، حيث يوقظ أصدقاءه معلناً أسماء كل منهم:

محمود بك، علي، شاهين، وبذا يكشف المؤلف عن أسماء بعض شخصيات المسرحية عبر هذه الحيلة.

يحاول سامي أيقاظ النائمين، ولكن ما إن تدق الساعة معلنة تمام الخامسة والنصف، حتى يفيق محمود بك منتبهاً لميعاده المهم مع صديقته؛ لذا لا يتوانى عن مساعدة سامي في إيقاظ كل من علي وشاهين[30].

يأمر محمود بك خادمه بتنظيف الغرفة وتنظيمها، ويطلب من أصدقائه سرعة مغادرة المنزل؛ لأن لديه ميعاداً مهماً مع صديقته في تمام الساعة السادية، وبعدما يشكو له سامي من أن زوجته قد هجرته منذ أربعة أشهر، يحاول محمود بك أن ينصح ابن عمه علي بأن يذهب إلى زوجته الغنية حتى لا تغضب وتحرمه من مالها، ثم يكشف لأصدقائه أن ابن عمه شاهين يريد الزواج من ثرية، فيعلن على أن الجمال ضروري إلى جانب الثراء المادي. وبينما يكشف محمود عن ضيقه من وجودهم أثناء انتظاره ميعاداً شخصياً، يصل الخادم ليعلن وصول سيدة تطلب مقابلته، فلا يجد محمود مفراً من إخفائهم في إحدى الحجرات، ويقوم بعدها بتعديل هيأته استعداداً لاستقبال السيدة، لكنه يكشف أنها فاطمة هانم زوجة ابن عمه علي، وقد جاءت لتسأل عن زوجها الغائب منذ ليلة الأمس[31].

تواجه فاطمة هانم محمود بك بأن ابنته ليلى قد تأثرت بدعاوي سفور المرأة ونهضتها، وتحثه – كامرأة محافظة – على أن يوجه ابنته تربوياً التوجيه السليم، وتكشف له عن الشائعات التي تقول بأن ليلى قد اصطحبت عمتها إلى حلوان هرباً من العباسية التي يعرف ساكنوها حقيقة علاقتها بزوج صديقتها، لكن محمود بك ينفي ذلك، ثم يقنعها بالذهاب إلى البيت لتلحق بزوجها، كما يستطيع أن يقنع علي بأن يلحق بها. وبينما يحاول إقناع شاهين وسامي بترك المنزل، يسمع طرقاً على الباب، فيدخلهما بسرعة إلى إحدى الغرف، ويعدل من هيأته استعداداً لاستقبال صديقته، لكنه يكشف أن القادم هو هاشم أفندي سكرتير أعماله[32].

يضيق سامي من سلوك محمود بك ويترك المنزل، بعدها يوضح هاشم أفندي لمحمود بك أن ساكناً بعمارته لم يسدد قيمة ثلاثة أشهر كاملة؛ فيأمره محمود بك أن ينذر هذا الساكن بإخلاء مسكنه إن لم يسدد ما عليه من أقساط. وبعد ذهاب هاشم أفندي، يُطْرَق الباب؛ فيهرع محمود بك ويدخل شاهين إلى الغرفة، ثم يعدل من هيأته لاستقبال مَن بالباب، لكنه يبهت ما إن يكشف أن القادم هو ابنته ليلى وقد جاءت بعد وفاة عمتها. ويحاول محمود بك أن تعيش ليلى في عزبته بقليوب مع دادتها زينب[33].

هنا يكون المؤلف قد أنهى مرحلة التمهيد ليعلن مرحلة التعقيد، حيث ترفض ليلى أن تعيش بعيداً عن أبيها، في الوقت الذي يفكر في الاستقلال ليعيش كما يهوى بعيداً عن المسئوليات المنوطة به كأب، يقترح محمود بك على ابنته الزواج وأن يكتب العمارة باسمها، لكنها تبدي رفضها لفكرة الزواج كلية. وفي الوقت الذي تقوم فيه بتجميل هيأتها بإحدى الحجرات، يدخل الخادم معلناً أن سيدة ما تنتظره في سيارة أسفل مسكنه، فيرسل شاهين ليعتذر لها ويضرب لها ميعاداً آخر. وحين يصل هاشم أفندي، يسر له محمود بك عن قلقه إزاء رفض ابنته فكرة الزواج، ويطلب منه أن يبحث لها عن زوج مناسب، وعندما تدخل إليهما ليلى يغيران مجرى الحوار، ويتحدثان عن موضوع نجيب بك حلمي – الساكن الذي تأخر عليه دفع قيمة ثلاثة أشهر من إيجار شقته بالعمارة، فيخبره محمود بك أن ليلى أصبحت هي صاحبة العمارة منذ الآن، وعليها أن تواجه مشاكلها بنفسها. وحين يكشف لها هاشم أفندي عن الحيلة التي تهرب بها هذا الساكن من دفع الإيجار، تطلب منه ألا يطالبه بالإيجار نهائيًا[34]. وبذلك ينتهي الفصل الأول بعد أن وضع المؤلف أول خيط من خيوط عقدة المسرحية.

يبدأ الفصل الثاني بمداعبات لفظية وحركية بين نجيب بك حلمي – الساكن بعمارة محمود بك لمعي – وصديقته نعمت التي تذكره بالمبلغ التي استدانه منها، وبعد سلسة من محاولات التهرب من هذا الموضوع، يستطيع أن ينسيها مؤقتاً ما عليه من مال، ويعود إلى مداعبتها ثانية. يصل المحصل ويسأل عن نجيب بك فيجيبه الخادم بأنه غير موجود، وبينما ينذره المحصل بأنه سيحصل على ماله بالقانون يصطدم به نجيب بك أثناء عدوه وراء نعمت، ويستطيع نجيب بك أن يؤخر سداد ما عليه من مال شهر آخر. بعدها تسأله عن رصيده بالبنك، فيخبرها أنه فقد معظم ثروته، ثم يصل الخادم ويطلب قيمة الإيجار منه، فيتهرب من الدفع بحجة أن الإيصال لم يصله في صباح أول أيام الشهر، ويعد بأن يدفع قيمته في صباح أول الشهر التالي[35].

يذهب الخادم ثم يأتي ليطلب قيمة شهرين متأخرين من ثمن خدمته، لكن نجيب بك يقنعه بأنه سوف يورثه عقاراً بعد وفاته، كما يستطيع أن يقنع نعمت التي عاودت المطالبة بمالها – بأنه يرى أن صداقته لها سوف تفتر إن هي استردت مالها منه.

يدخل هاشم أفندي ويقترح على نجيب بك فكرة الزواج من صاحبة العمارة الثرية، لكن نجيب يرفض ذلك بشدة، وما إن يرى هاشم أفندي ليلى أمام شقة نجيب – في طريقها إلى أسفل العمارة –

حتى يدعوها لتدخل لبضع دقائق حتى تسوي موضوع الأجرة المستحقة، ثم ينزل هاشم أفندي لإحضار الإيصالات ويتركها مع نجيب بك. ومن خلال محاورتهما معًا، يكشف نجيب بك أن ليلى ترفض الزواج نهائيًا، بينما توافق على فكرة الصداقة، فيبهت، ثم تدعوه لقضاء يوم في عزبة أبيها بقليوب. تخرج نعمت من إحدى الغرف وتكتشف وجود ليلى فتواجهها، ولا يجد نجيب مفرًا سوى الانسحاب بهدوء. تعلن نعمت عن ظنها بأن ليلى قد جاءت لشقة نجيب لتستحوذ عليه، مثلما استحوذت على زوجها سامي من قبل، في الوقت الذي تحاول ليلى أن توضح لها أنها قد تركت سامي منذ شهرين، وأن نجيب بك ما هو إلا ساكن بعمارتها، ثم تواجهها بأن مسئولية فقْدها لزوجها تعود إليها هي؛ لأنها عرفتها به بعد أن ألحت عليها في ذلك. تتجه نعمت إلى الغرفة التي اختبأ بها نجيب بك ، وتأتي به وهي تسحبه من رابطة عنقه، بينما ينتهي الفصل الثاني مع ابتسامة ليلى من هذا الموقف[36].

يبدأ الفصل الثالث بين كل من محمود بك وعلي وزوجته فاطمة حول وظيفة شاهين، حيث يعمل سكرتيرًا لدى ابن عمه محمود بك، ويخبرهم محمود بك أنه رفت من وظيفته بالحكومة؛ لإصراره على اصطحاب كلبه معه إلى مقر عمله. تصل مجموعة من الخطابات، ويفض محمود بك أحدها، فيعجب من مطالبة إحدى السيدات بمبلغ من المال كانت قد أدانته به، ثم يكتشف أن الخطاب ليس له وإنما لنجيب بك، ثم يفض خطاباً آخر، ويعلن مضمونه للجميع: سامي قد يأتي إلى العزبة اليوم. كما يتأكد نجيب بك أن نعمت قد عزمت على استرداد مالها منه. وبعد مشادة كلامية بين علي زوجته فاطمة، تترك فاطمة المكان في ضيق، وينصح محمود بك علي أن يذهب وراءها ويصلح ما بينهما. وحين يرى شاهين هذه المشادة الكلامية بين علي وزوجته، يعلن أن الزواج من مجرد امرأة غنية شيء لا يطاق. بعدها، تخلو حديقة العزبة بقليوب لكل من محمود بك ونجيب بك، حيث يسأل الأول الثاني عن موعد القران بليلى، فيعلن نجيب بك أنه سوف يكون بعد يوم واحد فقط، ويثلج هذا الخبر صدر محمود بك، رغم علمه بالموقف المالي المحدود لنجيب بك[37].

تدخل ليلى وتخبر والدها بأن شخصًا ما بالخارج يود مقابلته، وحين يذهب محمود بك، يبلغها نجيب بأنه حدد موعد عقد القران بعد يوم واحد تضيق ليلى من هذا الخبر، وتعلن أنها لا تحبه، ولا تريد أن تتعدى علاقتهما علاقة الصداقة؛ مما يدفع نجيب بك إلى إعلان نية ترك العزبة؛ فتنزعج ليلى لهذا الخبر، وتكشف له عن مقدار حبها، وبينما هما يتعانقان وهو يقبلها، ويعلن لها عن مقدار حبه،

يسمعان صوت شاهين؛ فتتراجع ليلى عما صرحت به قبلاً، وتطلب منه أن يكونا مجرد صديقين، ثم تترك المكان بسرعة إلى المنزل، وهي في حال من الضيق.

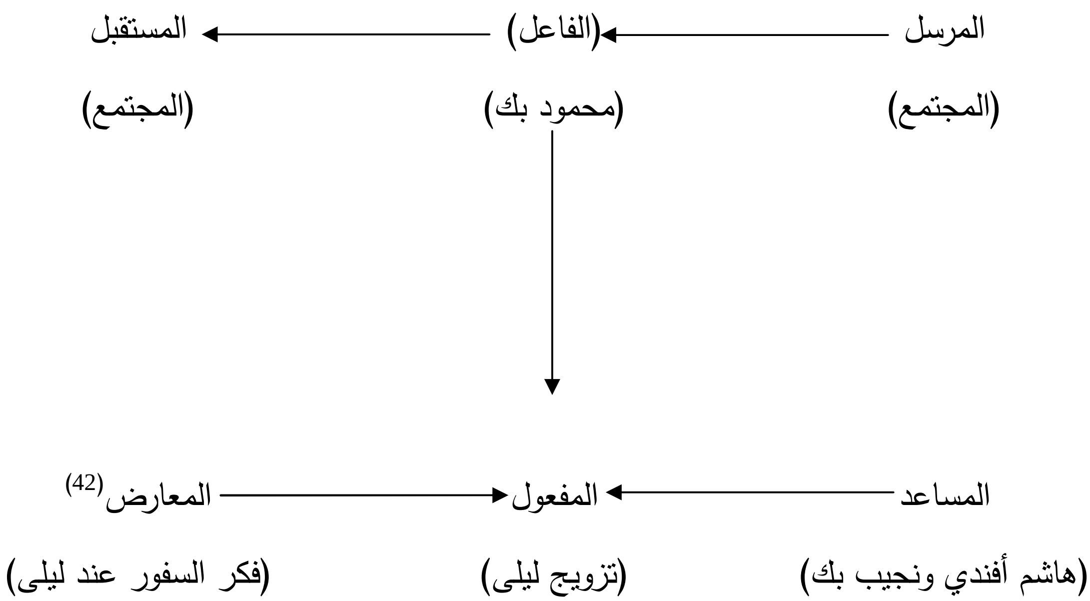
يصل محمود بك ويخبر نجيب أن نعمت قد أرسلت شخصًا لطلب ما عليه من دين فأعطاها المبلغ كاملاً، ينزعج نجيب من هذا الخبر، خاصة أن محمود بك لا يعلم أن فكرة زواجه بابنته قد انتهت [38].

يعتقد محمود بك أن سبب ضيق نجيب بك هو دفع ما عليه من مال لنعمت؛ لذا يطمئنه أنه سوف يسترد ماله في أي وقت يستطيع فيه نجيب بك أن يرده. يتركه نجيب بك ويذهب إلى المنزل، بينما يخرج علي إلى الحديقة ويروي لمحمود بك كيف أن زوجته فاطمة تريده أن يقيم لها زارًا فاخرًا، كما يخبره عن تألمها من عدم مجيئه للاطمئنان عليها. يذهب محمود بك – بصحبة علي – لمصالحتها، بينما يأتي نجيب بك في ملابس السفر ممسكًا بحقيبته، ولكن محمود بك يكتشف خروجه المفاجئ فيواجهه، مما يضطر نجيب بك – بعد كثير من محاولات التهرب من هذا الموقف – إلى الاعتراف بأنه كان يود السفر خاصة أن ليلى أعلنت رفضها للزواج منه، ويطلب من أبيها أن يردها عن أفكار السفور لكي ترضى بالزواج يذهب محمود بك إلى المنزل، بينما يبقى نجيب بك وحيدًا في الحديقة[39].

تصل مرحلة التعقيد إلى ذروتها مع دخول نعمت إلى نجيب بك، وتخبره بأنها جاءت لتعتذر له عن إرسال أحد الأشخاص لتطلب ما عليه من مال، وبينما تطوقه بذراعيها تدخل ليلى من جهة، ويدخل سامي من الجهة المقابلة؛ فتبهت ليلى حين تواجهها نعمت – أمام نجيب بك – بسر علاقتها بزوجها سامي، وتبهت نعمت لاكتشاف سامي طبيعة علاقتها بنجيب بك[40].

يهم نجيب بك بالانصراف، فيطلب منه محمود بك أن ينتظر بعض الوقت، فيواجهه نجيب بك ويعلن أنه لا يريد الزواج بابنته ليلى لسفورها، وأن ثمة نساء أخريات قد خلقن للزاوج، ثم يترك العزبة ويخرج. ويواجه سامي زوجته نعمت ويتهمها بأنها هي التي عرفته بصديقتها ليلى؛ لكي تسنح لها فرصة إقامة علاقات من رجال آخرين، ثم يترك العزبة أيضًا. ومع إسدال ستار النهاية يقلب محمود بك نظره بين ليلى ونعمت وقد تملكهما الشعور بالخزي [41].

بعد عرض العناصر التي تتكون منها حبكة مسرحية (المرأة الجديدة) – العناصر الرئيسية والثانوية – يمكن القول بأن بناء النص قد اعتمد على بنية عميقة تتصف بتحول عناصرها خلال الفصلين الأول والثالث؛ ففي الفصل الأول يتمثل الفاعل الرئيسي في شخصية "محمود بك"، الذي يتحرك في بنية قوامها العناصر الآتية:

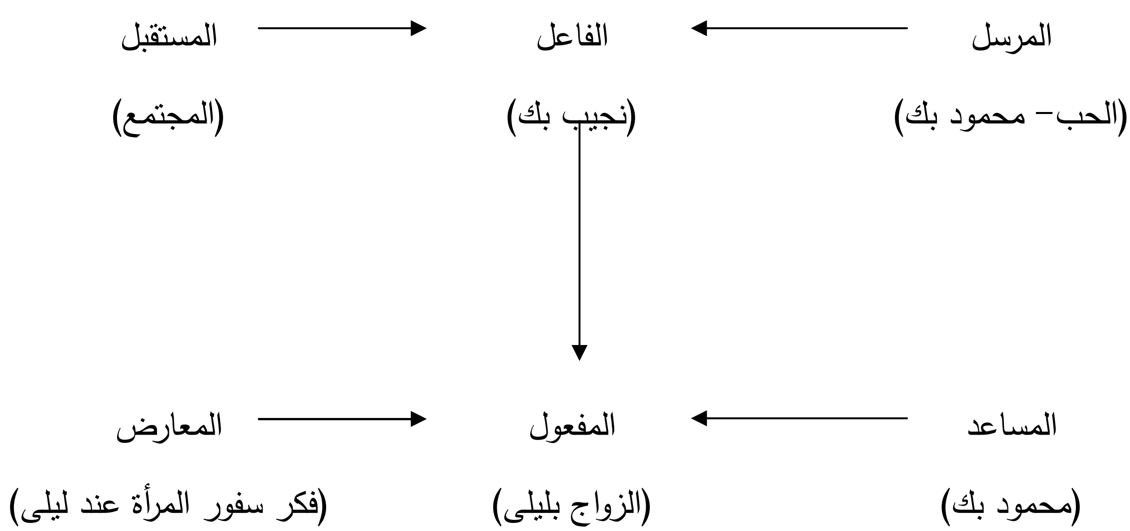


إن محمود بك يسعى – بعد موت شقيقته وعودة ابنته إليه – إلى التخلص من ابنته الشابة ليلى بطريقة يضمن بها حريته في إقامة علاقة عاطفية بامرأة دون رقيب، كما يطمئن إلى سعادة ابنته كفتاة شرقية؛ حيث يعرض عليها أولا أن تعيش في عزبته بقليوب مع دادتها، وحين ترفض لا يجد وسيلة مضمونة لتحقيق رغبته سوى البحث لها عن زوج مناسب، ويساعده هاشم أفندي في ذلك، حيث يبين له أن أحد سكان العمارة هو شاب من عائلة كريمة، وهو يصلح لأن يكون زوجًا لائقًا لابنتها لليلى ... ولكن ليلى تعترض على فكرة الزواج نفسها؛ إذ تؤكد أنها لن تتزوج إلا بعد أن يعرف الرجال قيمة المرأة في المجتمع. وهنا يمكن ملاحظة أن المجتمع – بما يحوي من تقاليد وأعراف – يظل قيمة فاعلة كمرسل تدفع بمحمود بك إلى تزويج ابنته كفكرة مرضية للخلاص منها، كما يظل المجتمع أيضًا قيمة فاعلة كمستقبل؛ إذ يضمن زواج ليلى – كقيمة اجتماعية – الحفاظ على كينونة المجتمع في أصغر وحدة بنائية له (الأسرة).

ويبدو النصف الأول من الفصل الأول كمقدمات منطقية، يطرح خلالها المؤلف المعلومات الرئيسية المكونة لوصول الفاعلين الممثلين للبنية العميقة الأولى للنص المسرحي؛ ففي الفصل الأول نعرف أن محمود بك يود أن يعيش وحده بلا مسئوليات، وأصبحت عودة ابنته ليلى – المفاجئة – عنصرًا مشكلاً لأساس عقدة المسرحية؛ لذا فإن همّ وجود ليلى في عالم محمود بك قد أصبح دافعًا لفكرة الخلاص منها بطريقة لائقة، وتحدد لياقة هذه الطريقة التقاليد والأعراف المجتمعية؛ لتجعل من فكرة الزواج قيمة تتجه إليها حركة الفاعل (محمود بك). كما يحتوي الفصل الأول أيضًا على معلومات تفيد في تكوين العوامل المفاعلة في بنية النص العميقة الأخرى – التي سيرد ذكرها بعد قليل.

وخلال الفصل الثاني – وبعد مفاجئة محمود بك بنجيب بك– يدرك محمود بك رفض نجيب بك الزواج من ابنته. ولقد تكوّن هذا الرفض من مادة مفارقة قوامها تصور نجيب بك (الخاطئ) أن ابنة محمود بك فتاة دميمة، وأن محمود بك يريد تزويجها بأي ثمن. وبعد خروج محمود بك من شقة نجيب، تكون نتيجة مساعي محمود بك هي الفشل في جعل نجيب بك زوجًا لابنته، كما أنه قد فشل قبلاً – خلال الفصل الأول – في إقناع ابنته بفكرة الزواج. لذا تصبح قيمة (المفعول) قيمة مستحيلة التحقق، وهو ما دفع بالنموذج الفواعلي إلى تغيير مواضع عناصره، خاصة أن أحد أركان المثلث النشط المكون للبنية العميقة هنا، والذي تتألف أركانه من : الفاعل، المفعول، والمعارض(43) قد بدا مستحيل التحقق؛ إذ لا يمكن أن يقوم المثلث النشط على دعامتي: الفاعل والمعارض دون وجود المفعول (موضوع رغبة الفاعل).

في نهاية الفصل الثاني يرى نجيب ليلى أول مرة، ويعجب بها، بل يقع في غرامها، ويقرر الموافقة على طلب محمود بك بالزواج منها. لذا يطلب لقاءها ثانية، فتدعوه إلى عزبة والدها بالقليوبية. ويعد هذا الموقف أداة ربط بين الفصلين: الثاني والثالث. ومن خلال هذا الموقف يبدأ الفصل الثالث وقد تغيرت مواضع عناصر البنية العميقة للنص تغيرًا ملحوظًا؛ إذ تكون على النحو التالي:



وهذا يعني أن الفاعل والمرسل والمساعد قد تغيروا في الفصل الثالث، مع بقاء عناصر: "المفعول والمستقبل والمعارض" كما كانت عليه في الفصل الأول.

إن نجيب بك قد أصبح الفاعل الرئيسي في هذه البنية، وتنحي محمود بك عن أداء هذا الدور ليلعب دوراً آخر هو دور المساعد؛ إذ يقبل نجيب بك زوجًا لابنته رغم حالته المالية المعسرة، بل يعرض عليه أيضًا كافة المساعدات التي تضمن زواجه بابنته ليلى. ولا يقف محمود بك مساعداً فقط، بل يقوم أيضًا – بمشاركة حب نجيب بك لليلى – بدور المرسل؛ إذ إن المرسل يريد أن يرغب الفاعل في المفعول لأجل المرسل إليه [44]، وهو ما يعني أن محمود بك يريد أن يرغب نجيب بك في الزواج بليلى لأجل قيمة مجتمعية تمثلها قوانين وأعراف المجتمع وهي قيمة الأسرة. أما قيمة الحب كمشارك في صنع المرسل فهي التي تجعل من نجيب بك عنصراً فاعلاً، فقد رفض قبلاً أن يتزوج بليلى حين طلب منه محمود بك ذلك، ولكن ما إن رآها حتى تمكنت عاطفة الحب منه، واسترسل في الحديث معها إلى أن أخذ معها موعداً في عزبة أبيها بالقليوبية. ولولا قيمة الحب كمرسل ما كان نجيب بك فاعلاً في الفصل الثالث، وما كانت هناك ضرورة لوجود الفصل الثالث بأكمله.

يتضح مما سبق أن البنية العميقة في نص مسرحية (المرأة الجديدة) تتصف بتحول عناصرها المكونة لها، مع ثبات المفعول والمعارض والمرسل إليه دون أي تغيير، أما العناصر الفاعلة الأخرى

فقد استبدلت بأدوارها أدواراً أخرى لكي يتحقق المفعول (الهم الذي يسعى إليه الفاعل). ولقد بدا أن الفاعل لم يصل إلى تحقيق الوصول إلى المفعول نتيجة قوة المعارض المتمثل في فكر سفور المرأة المعتقدة به ليلى، وهو ما يشي – صراحة – بموقف النص من فكر سفور المرأة، وهو موقف المعارض لا المؤيد.

وخلال قراءة العناصر – الرئيسية والثانوية – المكونة لحبكة المسرحية، يمكن ملاحظة وجود عدد قليل من المواقف الدرامية يمكن حذفها دون إحداث أي خلل ببنية النص؛ ففي الفصل الأول – أثناء انتظار محمود بك لصديقته – يقوم المؤلف بتكرار وحدة (الزائر المباغت) ثلاث مرات: الأولى: تدخل فيها فاطمة هانم (زوجة علي) للبحث عن زوجها. وهو موقف درامي حيوي وضروري؛ لأنه يكشف وجهة النظر التقليدية للمجتمع تجاه فكرة سفور المرأة العصرية، كما يحتوي على معلومات تدخل في أساس التمهيد لنشوء العقدة؛ حيث تبين فاطمة هانم لمحمود بك ما يشاع عن سلوك ابنته التي تعيش مع أخته المريضة في حلوان. أما الموقف الثاني: الذي يجمع بين محمود بك وهاشم أفندي، فإن تفاصيله تعاد كاملة في نهاية الفصل الأول؛ ولذا يمكن حذفه دون إحداث خلل بالمسرحية. أما الموقف الثالث فيبدأ مع دخول ليلى إلى أبيها، وهو موقف درامي مهم؛ لأنه يمثل بداية مرحلة التعقيد في المسرحية.

ويحتوي الفصل الثاني على موقفين دراميين زائدين يمكن حذفهما؛ وهما الموقفان التاليان لموقف المحصل ونجيب بك. كذلك يمكن حذف بداية الفصل الثالث – الخاصة بالحديث عن هاشم أفندي – لأنه لا علاقة لها بحبكة المسرحية، وهي عبارة عن خطاب سردي الغرض منه إثارة الضحك فقط.

ولقد عمد المؤلف إلى اختيار العناصر المكونة لحبكة مسرحية (المرأة الجديدة) بما يضمن احتمالية حدوثها، كما أن المنطق العام الذي يحكم تنظيم هذه العناصر هو المنطق السببي. ويمكن أن نخلص من كثرة تفاصيل الحبكة إلى أن هذا المنطق هو المنطق الواقعي؛ إذ إن الواقعية تفرض "على الكاتب أن يسرد التفاصيل كاملة"[45].

ومن الجدير بالذكر هنا أن حبكة مسرحية (المرأة الجديدة) قد أثارت بعض الانتقادات من قبل بعض المتخصص؛ فقد رأى د.محمد مندور (1907–1965) أنها مفككة في بنائها[46]، كما يتساءل:

"نحن لا ندري من المسرحية كيف ذهبت ليلى إلى شقة (نجيب بك)[*] مقتحمة؟ ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد؟"[47].

ونرى أن حبكة المسرحية قد بدت مفككة – كما ذكر د.محمد مندور – لوجود مواقف درامية زائدة من ناحية، واعتماد البنية العميقة على وضعين اثنين فقط لعناصرها الفاعلة خلال الفصلين الأول والثالث؛ مما قد يبدي عدم أهمية الفصل الثاني – باستثناء الموقف الذي يجمع بين محمود بك ونجيب بك. أما التساؤل الخاص بذهاب ليلى إلى شقة نجيب بك، وعن سبب زيارتها له، فيمكن الإجابة عنه من واقع رصد الحبكة التفصيلية؛ إذ إن هاشم أفندي قد نادى ليلى وهي تنزل على سلم العمارة أمام شقة نجيب بك، وهو أمر محتمل الحدوث، كما أنها دخلت الشقة بدعوة من هاشم أفندي للبت في أمر الإيجار المتأخر على نجيب بك[48]. وهذا نفسه ما يتفق ورأي الباحث فؤاد دواره الذي يقول:

" لم تذهب ليلى إلى شقة (نجيب) مقتحمة، وإنما دخلتها حين ناداها هاشم أفندي وكيل أملاك أبيها باعتبارها المسئولة عن التصرف في كل ما يتعلق بالمنزل حسب أوامر أبيها، وكانت قد أصدرت تعليماتها إليه بألا يطالب (نجيب) بالإيجار"[49].

ولقد مهد المؤلف لدخول ليلى شقة نجيب بك، خلال نقلتين: الأولى: إدراك هاشم تسرعه في إبلاغ نجيب بك عن ليلى دون أن يريه إياها. يقول هاشم أفندي:

"دا أنت لما تشوفها. صاحبة البيت الجديدة دي . يا سلام. أنا برضه غلطان اللي كلمتك عنها الأول ... "[50].

ثم يستغل هاشم أفندي هبوط ليلى– على درجات السلم – ويستدعيها لإنهاء مشكلة الإيجار المتأخر، وبهذه الوسيلة استطاع هاشم أفندي رؤية نجيب بك لليلى لكي يعطيه فرصة لاختيارها، بعد أن أدرك أن نجيب بك يظن أن العروس قبيحة، ويؤكد له – ببرهان عملي – أنها عروس جميلة.

وإلى جانب ما تقدم ذكره، يرى د. محمد مندور أنه:

" لا يلبث محمود بك وابنته ليلى وسامي أن يُفاجَأوا بقدوم نعمت التي تفضح الموقف لينصرف (نجيب بك) إلى حيث أتى وينفض الجمع على هذه المهزلة"[51].

ويشير الدكتور علي الراعي إلى نفس الموضع من الحبكة قائلاً:

"ينهي المؤلف مسرحيته عن طريق الميلودراما، ولا يبالي بالمعقولية، ولا يتردد في اغتيال شخصية قوية مثل ليلى، في سبيل أن يثبت الفكرة التي تقدم المسرحية شرحًا دراميًا لها ...."[52].

وهذا يعني أن الرأيين السابقين يؤكدان على أن نهاية المسرحية تتسم بالافتعال أو الفجائية، وهو ما نختلف معه جزئيًا؛ ذلك أن المؤلف قد مهد لقدوم سامي بالخطاب الذي وصل لمحمود بك في بداية الفصل الثالث، كما أن طبيعة شخصية نعمت – كما سنعرضها في المبحث الخاص بدراسة الشخصية في هذا الفصل – تتواءم وتراجعها الدائم عن قراراتها؛ فقد تراجعت قبلاً – في الفصل الثاني – عن المطالبة بنقودها من نجيب بك حينما وازن بين الصداقة والمال، ومن الجلي أن أهم أسباب هذا التراجع هو حبها لنجيب بك، وهو ما بد واضحًا في موقفين دراميين متشابهين يعنيان بالعتاب العاطفي في الفصل الثاني ونهاية الفصل الثالث من المسرحية.

ويمكن القول إن المؤلف قد مهد لبناء الموقف الأخير – الذي يمثل نهاية المسرحية – على النحو التالي:

1- الخطاب الذي أرسله سامي لمحمود بك يخبره فيه بأنه ربما يحضر إلى العزبة اليوم.

2- ملامح شخصية نعمت وطبيعة علاقتها بنجيب بك.

3- اعتقاد نعمت أن ليلى تنوي الاستيلاء على نجيب بك مثلما استولت قبلاً على زوجها – زوج نعمت – سامي .

ونعتقد أن السبب الذي جعل د. محمد مندور يصف هذه النهاية بأنها مهزلة، ووصف د. علي الراعي لها بأنها نهاية ميلودرامية لا تتسم بالمعقولية، هو ذلك العنصر المفاجئ الغريب الذي يتمثل في تغير الموقف الأخلاقي لشخصية نجيب بك – كما سيتضح عند تحليلنا للشخصيات في هذا الفصل؛ إذ إن هذا التغير في النسق الأخلاقي لهذه الشخصية يعد العنصر المفتعل الوحيد في نهاية المسرحية؛ حيث تحركت شخصية نجيب بك نحو فعلٍ ما دون أن يكون أصيلاً في تكوينها؛ مما يدفعنا إلى القول بأنه تحرك بيد المؤلف لا الشخصية.

* * *

2- رصاصة في القلب:

تمر حبكة مسرحية (رصاصة في القلب) ببنية رئيسية في الفصل الأول، ثم تتحول تحولاً جزئياً في الفصل الثالث؛ إذ نجيب قد أعلن لصديقه سامي عن حبه المفاجئ لفتاة رآها منذ لحظات أمام محل "جروبي"، وقد فشل في أن يعرف عنوان مسكنها نظراً لانتشار دائنيه في وسط البلد. وبينما يتواجد نجيب في عيادة سامي وحده – بعدما خرج سامي لمعاودة أحد المرضى واللحاق بموعد مع خطيبته، يفاجأ نجيب بالفتاة التي وقع في غرامها أمامه في العيادة تسأل عن صديقه الدكتور سامي، وبعد محاولته مغازلتها، يكتشف أنها خطيبة صديقه سامي، في الوقت الذي يظهر سامي ويكشف – بطريقة مفارقة – عن وقوع نجيب في أسر حب فتاة كانت تأكل الجلاس أمام محل "جروبي" منذ قليل، وهذا ما يؤكد لفيفي أنها هي نفسها التي وقع نجيب في غرامها.

وبذا يمكن القول إن الفصل الأول من مسرحية (رصاصة في القلب) يمكن أن يتمثل في النموذج الجريماسي التالي:

المرسل (الحب)	الفاعل (نجيب)	المرسل إليه (الحب)
المساعد (سامي)	المفعول (فيفي)	المعارض (الصداقة)

يتضح – خلال النموذج الجريماسي السابق – أن كلاً من (المرسل – المرسل إليه – المعارض) يمثل قيماً معنوية وليست مادية أو تجسيدية؛ إذ إن كلاً من المرسل والمستقبل قد مثلتهما قيمة معنوية هي قيمة (الحب)، بينما صار المعارض ممثلاً في قيمة معنوية أخرى هي قيمة

(الصداقة)، في الوقت الذي يمثل الفاعل في نجيب، وتمثل المفعول شخصية فيفي كموضوع لرغبة الفاعل.

أما المساعد فقد لعب دوره سامي بطريقة مفارقة؛ ذلك أنه يفشي سر حب صديقه نجيب لفتاة رآها منذ لحظات تأكل الجلاس أمام محل "جروبي"، وهو لا يدري أنه ينقل معلومة لخطيبته فيفي – التي كانت تأكل الجلاس أمام محل "جروبي"– أن صديقه نجيب يقصدها بالحب، وهذا يعني أن المفارقة التي يمثل محاورها: سامي – فيفي – نجيب، هي هنا جوهر الفعل؛ إذ لولاها ما علمت فيفي بحب نجيب لها، وما استكمل خط الفعل بالطريقة التي بني عليها.

ومما هو جدير بالذكر أن خط : المساعد – المعارض المتمثل في سامي والصداقة، يحوي مفارقة أخرى؛ حيث يحافظ نجيب على قيمة الصداقة التي تربط بينه وبين سامي، في الوقت الذي يسعى سامي – عن غير قصد منه – في الضغط على هذه القيمة؛ مما جعل من وجود سامي هنا عاملاً مساعدًا لاحتمال إيجاد علاقة بين نجيب وفيفي، بينما يحاول نجيب جاهدًا أن يعلي من قيمة الصداقة على حساب القوة الدافعة لإقامة هذه العلاقة، وهي قيمة الحب / المرسل – المستقبل.

في الفصل الثاني من المسرحية تكتشف فيفي مدى نبل نجيب؛ لقد ذهبت إليه قاصدة شقة خطيبها سامي، ولكنها أخطأت فدخلت – عن غير قصد – شقة نجيب. وبالرغم من أنها أدركت منذ البداية خطأ مقصدها، إلا أنها تستمر في الحديث مع نجيب محاولة أن تستلب اعترافه بحبه لها.

" فيفي: على فكره ... ايه رأيك في سامي؟

نجيب: رأيي في سامي انه شاب مدهش.

فيفي: أنا مش شايفاه مدهش في حاجة أبدًا.

نجيب: أستغفر الله. اسمحي لي أقول لك إن غلطانه قوي .. انت عاوزه أحسن من كده إيه في الدنيا؟... شاب لطيف... حكيم كويس ... فلوس عنده في البنك ... مالوش داين يطالبه بقرش أو يزعجه بفاتورة حساب... وفضلاً عن كده بحبيك.

فيفي:بيحبني؟

نجيب: يعبدك...

فيفي: مين كمان غيره بيحبني؟

نجيب: مافيش غيره..

فيفي: انت كداب.

نجيب: مش عاوزه تصدقي ... انت حره.

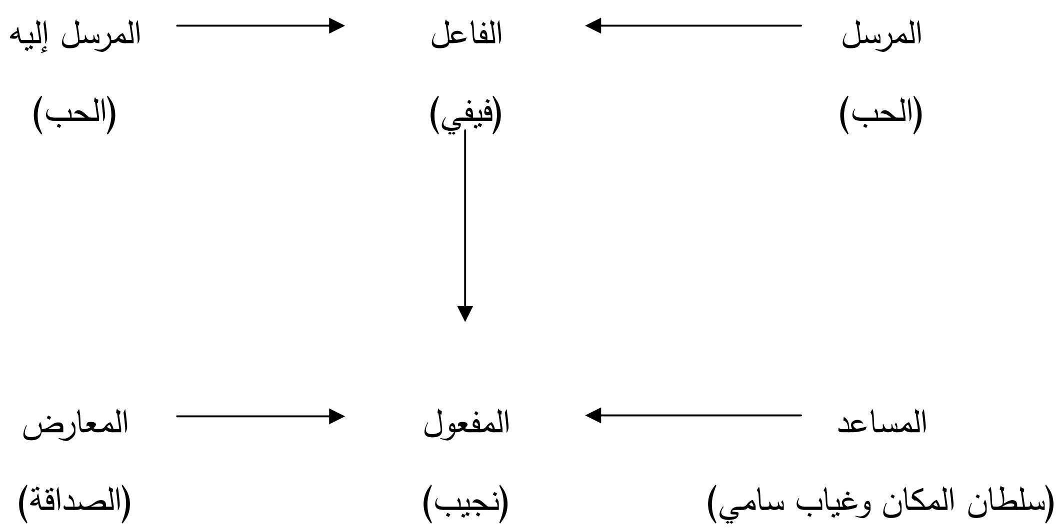
فيفي: طيب بص في وشي.... حط عينك في عيني.

نجيب:لا لا لا... اعملي معروف مافيش داعي أبدًا إني أبص في وش حضرتك ... ولا أحط عيني في عينك.

فيفي: شفت انت خفت من عيني إزاي؟"[53].

إن فيفي تدرك – في الفصل الثاني – أن نجيب يحبها، ولكنه يسلك طريقًا مغايرًا لسلوك المحب، وهذا يدفعنا إلى القول إن الفصل الثاني يحتوي على تمهيد مخالف للتمهيد المتواجد في الفصل الأول؛ إذ إن في الفصل الأول يتسم بأنه الفاعل، بينما نجده في الفصل الثاني محبًا سلبيًا، يتصنع الجفاء، محافظًا على صداقته لسامي. وهذا ما يرشح لتغير أوضاع العناصر الفاعلة في البنية للمسرحية.

في الفصل الثالث من المسرحية، يتغير موقع العناصر المكونة للبنية العميقة ويتضح ذلك من خلال النموذج التالي:



يتضح أن المرسل والمرسل إليه لم تتغير قيمتهما (الحب)، كما أن المعارض يظل ممثلاً في قيمة (الصداقة)، في حين يمثل غياب سامي وسلطة المكان / شقة نجيب العامل المساعد، بينما يتبادل ممثلا الفاعل والمفعول ليصبحا: فيفي ← نجيب، بدلا من: نجيب ← فيفي؛ إن نجيب هنا يمثل المفعول موضوع الرغبة، بدلاً من دوره السابق كحامل لإرادة الرغبة، فهو لم يتزحزح عن شقته ولم يسعَ إلى فيفي، بينما تسعى فيفي إليه – إلى شقته، بعد أن علمت أنها شقته وليست شقة خطيبها سامي:

"نجيب: سيادتك مش غلطانه المره دي في دور سامي؟
فيفي: لا أبدًا ... أنا عارفه أن دي الأبارتمان بتعاتك"(54).

إن فيفي تقتحم عالم نجيب / شقته هذه المرة، وتواجهه بحقيقة حبه للفتاة التي رآها أمام محل "جروبي"، وحينما تردك ضائقته المالية تقترح عليه أن تساعده في تنظيم أحواله المالية، كما تقترح أن يتزوج من إنسانية ثرية تفهمه وتقدره، مؤكدة له أنها من نفس نوعيته، وتعلن له أنها تختلف تماماً عن خطيبها سامي، وتعجب من عدم مساعدة سامي لصديقه، وبعدما يدافع نجيب عن صديقه، تواجهه بأن دفاعه بلا فائدة؛ إذ لن تغير وجهة نظرها عنه، ثم تكشف له عن إعجابها بصدقه وأمانة صداقته في مقابل اكتشافها زيف خطيبها.

إن المؤلف هنا يعرض شخصية نجيب في امتحان حقيقي؛ فلقد أصبحت فيفي هي صاحبة الرغبة في الارتباط العاطفي، إنها تعلن بالفعل عن رغبتها في الزواج منه، فهل يخون الصداقة وينصت لنداء قلبه. لقد اختار نجيب الصداقة كقيمة تعلو سلطة المرسل والمرسل إليه المتمثلين في قيمة الحب. وبعد عرض البنية العميقة للمسرحية، يمكن عرض الوظائف الدرامية لكل موقف من مواقف المسرحية خلال الجدول التالي:

الفصل	الموقف	الشخصية	الوظائف الدرامية
الأول	1	سامي – نجيب	* بيان أن نجيب قد وقع في غرام فتاة رآها بمحل جروبي.
الأول	2	نجيب – سامي	* نجيب يعلم أن فتاة جروبي مشغول قلبها بخطيبها.
الأول	3	نجيب– فيفي–	* فيفي تعرف بمفارقة أن نجيب يحبها.

		سامي	*نجيب يكشف أن فتاة جروبي(فيفي) خطيبة صديقه سامي.
الثاني	1	نجيب– البواب	* عرض الضائقة المالية التي يمر بها نجيب.
الثاني	3	نجيب – سامي	* عرض لمادية سامي ونفعيته مقابل مثالية نجيب وعاطفيته.
الثاني	2	نجيب– فيفي	* فيفي تكشف صدق نجيب ونبل أخلاقه.
الثالث	1	نجيب – سامي	*سامي يعلن أن فيفي أجلت موعد الزواج لأجل غير مسمى. * التأكيد على مادية سامي مقابل مثالية نجيب.
الثالث	2	نجيب – البواب	* إعلان أن الجز على أثاث نجيب سيكون اليوم.
الثالث	3	نجيب – فيفي – آخرون	*فيفي ترهن خاتم الشبكة لكي لا يتم الحجز على أثاث نجيب. * فيفي تكسف لنجيب عن إعجابها به ورغبتها في الزواج به. *نجيب يمتثل لقيمة الصداقة ويرفض الانصياع وزراء عاطفته.

من الجدول السابق يمكن ملاحظة أن جميع المواقف الدرامية– التي تمثل في مجموعها خط الفعل في المسرحية – ضرورية، ولا يمكن الاستغناء عن أحدها؛ ذلك أن كل موقف من هذه المواقف – يحتوي على وظيفة درامية أو أكثر، وتمثل هذه الوظيفة – أو الوظائف – منطلقات لازمة لحدوث الفعل وتطوره.

إلى جانب ما تقدم يمكن ملاحظة إيراد المؤلف لعنصر الصدفة مرتين:

الأولى: في الفصل الأول، وفيه تتمثل الصدفة في عدم معرفة نجيب بخطيبة صديقه سامي. وهو عنصر يبدو مفتعلاً في موضعه؛ إذ إن الحوار القائم بين نجيب وسامي لم يبن أو يشر إلى إمكانية عدم معرفة نجيب بخطيبة صديقه، ويبدو ذلك من خلا الحوار التالي:

" سامي: أمال إيه الحكايه ... مالك؟ ما تضيعيش وقتي ... أنا لازم أقابل خطيبتي حالاً ... (ينظر في ساعته).

نجيب: ابعت حالاً هات لي واحد حكيم"[55].

إن الصيغة الإنشائية التي صيغت بها الجملتان الحواريتان السابقتان تشيران ضمناً إلى أن نجيب يعرف خطيبة صديقه ... وهذا ما تنفيه المواقف الدرامية التالية؛ مما يشي بافتعال عنصر الصدفة هنا؛ خاصة أن نجيب هو جار سامي وصديقه الوحيد.

والأخرى: أما المرة الأخيرة التي يستعمل فيها المؤلف عنصر الصدفة فتتمثل في الفصل الثاني، حيث تدخل فيفي شقة نجيب – عن غير قصد منها – وقد حسبتها شقة خطيبها سامي. وفيما عدا هاتين المرتين، اعتمد المؤلف على المنطق السببي في إيراد عناصر حبكة المسرحية؛ بما يضمن معقولية حدوثها.

* * *

يمكننا أن نخلص مما تقدم إلى أن مسرحيتي (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب) قد اتسمت حبكتاهما بصفة مشتركة بينهما، هي : اعتماد بنيتيهما على نظام البنية العميقة المتحولة؛ ففي (المرأة الجديدة) يتغير الفاعل بين الفصلين الأول والثالث؛ إذ يتزحزح محمود بك كحامل للرغبة الأساسية ليصبح عاملاً مساعداً، بينما يحل محله نجيب بك ليكون صاحب الإرادة في التحرك نحو المفعول. وكذا يحدث في بنية مسرحية (رصاصة في القلب) التي تعتمد أيضًا على نظام البنية العميقة المتحولة؛ إذ يتغير الفاعل بين الفصلين الأول والثالث، حيث يتزحزح نجيب كحامل للرغبة الأساسية ليصبح المفعول، بينما تتحول فيفي من المفعول إلى الفاعل، لتكون بذلك هي صاحبة الإرادة في التحرك نحو المفعول.

وتعتمد المسرحيتان أيضًا على عنصر الصدفة في بناء حبكتهما؛ ففي الفصل الأول من مسرحية (المرأة الجديدة) تأتي ليلى دون تمهيد سابق، ولكن استطاع المؤلف أن يستثمر مرض شقيقة محمود بك – وسهر محمود بك ونومه حتى المغرب – في إيراد معلومة اضطرار ليلى إلى المجيء لمنزل أبيها بعد وفاة عمتها، وأنها أرسلت رسالة في الصباح تبلغه بما حدث. ولقد استطاعت هذه المعلومات الجديدة أن تواءم مع المعلومات القديمة، وتبدو نتيجة منطقية لها.

وفي مسرحية (رصاصة في القلب) استعمل المؤلف الصدفة في موضعين: أولهما – هو تعلق قلب نجيب بخطيبة صديقه التي لا يعرفها، وهو يمثل العيب الوحيد في عناصر بناء حبكة المسرحية؛ ذلك أن المؤلف قد أورد حواراً بين نجيب وصديقه سامي في صدر الفصل الأول يشي بأن نجيب

يعرف خطيبة سامي، وهو ما تنفيه المواقف الدرامية التالية. أي أن المؤلف لم يمهد لإيراد هذا العنصر المتمثل في الصدفة.

أما الصدفة الأخرى فتتمثل في دخول فيفي شقة سامي عن طريق الخطأ، هذا محتمل؛ ذلك أن فيفي تزور سامي للمرة الأولى في مسكنه، كما أن شقة سامي تقع أعلى شقة نجيب.

ولقد وضح كيف أن مسرحية (المرأة الجديدة) تحتوي على مواقف درامية كاملة يمكن حذفها دون إحداث أي ضرر ببناء الحبكة. ولقد كان هذا العيب سبباً في وصف د. محمد مندور لحبكة المسرحية بأنها مفككة، بينما نجد أن جميع المواقف الدرامية المشكلة لحبكة مسرحية (رصاصة في القلب) ضرورية ولازمة؛ ذلك أن كل موقف من هذه المواقف يؤدي دورًا – أو أكثر – وظيفيًا محددًا. ولذا، بدت حبكة هذه المسرحية أجود في تماسك بنائها من حبكة مسرحية (المرأة الجديدة) التي ت مفككة مترهلة.

* * *

المبحث الثاني

تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار في الهزلية

1-المرأة الجديدة:

تحتل شخصية "ليلى" مكانة بارزة في مسرحية (المرأة الجديدة) بوصفها البطلة التي تتمركز حولها أحداث المسرحية من ناحية؛ حيث تمثل المفعول / موضوع الرغبة، كما يشي بذلك عنوان المسرحية نفسه من ناحية أخرى. وإذا درسنا هذه الشخصية من زاوية محور: الأقوال / الأفعال، سنجد أن ثمة غموضًا يكتنف بناءها، كما أن صفة الآلية تدفعها دفعًا إلى جملة من الأقوال والأفعال المتناقضة قد وشحتها بنغمة خطابية مغالية.

إن ليلى شابة في ربيع عمرها، على قدر من الثراء المالي، أغفل المؤلف مستوى تعليمها، واكتفي بالصورة النهائية التي توحي بأنها أتمت دراستها الجامعية؛ إذ هي حصيفة اللسان، تعتمد على الحجج التي تبدو منطقية. حامت حولها شبهات أخلاقية في الفترة التي عاشتها مع عمتها بالعباسية [56]، ذلك أنها تعتقد في أفكار سفور المرأة، بعد أن هيأتها صديقتها نعمت لهذا الفكر، وجعلتها تقيم علاقة مع زوجها كنوع من أنواع التمدين والرقي. ومن الجلي وجود تعارض بين فطرة ليلى؛ المتمثلة في أخلاقيات مجتمعها، واعتقادها بأفكار السفور الدخيلة عليها. ويبدو ذلك خلال الفقرة الحوارية التالية التي ترد في الفصل الثالث من المسرحية.

" ليلى : بتحبني قد ايه يا نجيب؟

نجيب : (...) لدرجة الموت الموت ... وأنت يا ليلى تحبيني ولا لأ؟

ليلى : (وهي شيئًا فشيئًا ذراع نجيب يطوقها) أحبك.

نجيب: (ويكون بقربها جداً وفمه يكاد يلمس وجهه) قولي كمان أحبك يا ليلى ... وأنا أقدمك روحي وحياتي وسعادتي.

ليلى : أحب ... (ويقبلها قبل أن تتم كلمتها)[57].

وحين يطل شاهين من النافذة لينادي محمود بك، يتبدل موقف ليلى من نجيب بك مرة أخرى، تقول له:

ليلى : (باضطراب) قصدي على الكلام اللي كنت بتقوله ده (لنفسها) دا كلام سامي بعينه . (لنجيب) لأ لأ ... من فضلك ما تقولش الكلام ده تاني مرة أبدًا ... أنت صديقي وبس يا نجيب ... فاهم"[58].

إن التصوير الدرامي لشخصية ليلى ينم عن نمط الفتاة المتمردة على قيم مجتمعها الخاصة بطبيعة المرأة وأدوارها الوظيفية المجتمعية المحددة. ولقد وضع المؤلف ظروفًا بيئية هيأت وجود هذا النمط على هذا النحو؛ ذلك أنه لا يوجد الرقيب التربوي الذي يراقب تصرفات ليلى لحظة تبنيها أفكار السفور؛ إذ إن أباها قد أرسلها لتعيش مع عمتها لينفرد بنفسه، ويستطيع أن يمارس هواياته الصبيانية دون رقيب؛ لذا فهي تعيش مع عمتها المسنة المريضة بعد وفاة أمها. ومن المنطقي أن العمة المسنة المريضة قد تحتاج إلى الرعية المعيشية والصحية، ويعد وجود دادة زينب معها ضروريًا لمثل هذه الرعاية. إذن سوف تكون ليلى متفرغة لعمل شيء آخر. هذا جانب تشجيع صديقتها نعمت على الاقتناع بفكرة السفور من الناحتين النظرية والتطبيقية؛ إذ كانت تحدثها دائمًا عن قيمة الفكر السفوري بالنسبة للمرأة الجديدة، كما كانت تشجعها على الاختلاط بزوجها سامي – الذي صار فيما بعد أول صديق في تاريخها.

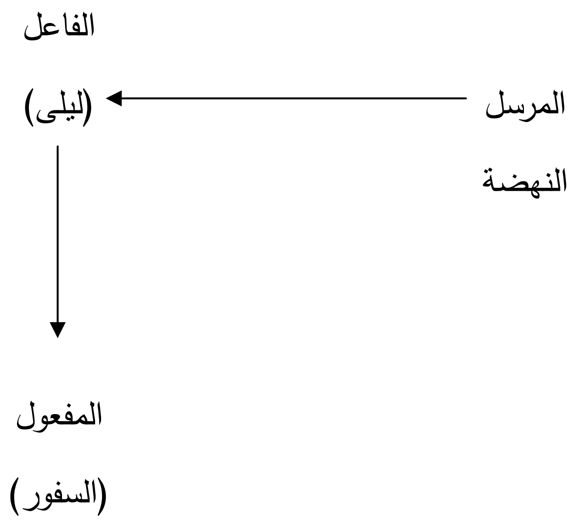
إن كل هذه العوامل قد هيأت ميلاد المرأة الجديدة كنمط دخيل في ليلى، ذلك النمط الذي يتحرك بآلية حدوده التي رسمته لنفسها، ولا يخرج عن هذه الحدود إلا لحظة ليعود إلى ما كان عليه من قبل؛ ففي الموقف الذي يجمع ليلى ونجيب وحدهما – في الفصل الثالث – تخرج ليلى عن حدود نمط السافرة، فتتعامل بحرارة وتلقائية عاطفتها كفتاة في ربيع عمرها، ثم لا تلبث أن تعود إلى نمط السافرة من جديد، فتعلن لنجيب أنها تريده صديقًا فقط.

لقد اهتم المؤلف بالتفاصيل الدقيقة الخاصة بظروف إنشاء نمط ليلى السافرة، فألقى الضوء على هذا المناخ الاجتماعي المتسبب في تسرب فكر سفور المرأة في المجتمع المصري؛ لذا فإن "الإصرار على موضوعية الثأر الاجتماعي من فرد، مهما كان نذلاً كبيرًا، ينحو إلى إظهاره أقل انغماسًا في الذنب وإظهار المجتمع أكثر انغماسًا منه"[59]؛ إذ إن المسئول الأول عن تنميط ليلى في نمط السافرة هو ظروف النشأة الاجتماعية التي وجهتها هذه الوجهة؛ ذلك أنه لولا انشغال محمود بك –

والدها – عن رعايتها، ومحاولات نعمت المستمرة لإقناع ليلى بفكرة السفور نظرياً وتطبيقياً، لما انحصرت شخصية ليلى في هذا النمط الاجتماعي.

لذا يمكن القول إن سمة التناقض التي تميز شخصية ليلى تعود إلى التناقض بين فكرها القديم / الفطري المتمثل في فكر مجتمعها، وذلك الفكر الخاص بسفور المرأة المستجد عليها، وهو تناقض يبرزه المسرحية لتؤكد على اهتراء القيم الفكرية المسيطرة على المجتمع وتناقضها.

وإذا نظرنا إلى العامل الأيديولوجي المهيمن على شخصية ليلى سنجده كالتالي:



إن سلوك ليلى السفوري ينبع إذن عن قناعات جديدة بأسباب تخلف المجتمع – ولعل أهم هذه الأسباب المفارقة القائمة بين وضع المرأة المصرية الراهن – وقت كتابة النص – وفكر السفور .. تقول ليلى لأبيها محمود بك:

" ليلى: بنت اليوم الناهضة المتعلمة تفهم أن علاقتها بالرجل مش بس الزواج (...) لأ .. فيه روابط تانية! فيه رابطة الصداقة! ورابطة العمل في الحياة!... المرأة المصرية الناهضة يجب أن تنظر للرجل مش بس أنه زوج؛ بل أنه صديق، وصاحب، وزميل!... (...) معلوم يا بابا! هي المرأة الأوربية اترقت إزاي؟!"[60].

ويبدو أن محور الرغبة ومحور المساعد / المعارض يكشفان عن التفسخ الذي آل إليه المجتمع – داخل النص، ويكن عرضه على الوجه التالي:

الفاعل

(ليلى)

المساعد ——————► المفعول المعرض

(غياب الأم، تأثير صديقة سافرة "نعمت" وغياب الأب) (السفور) (التقاليد الاجتماعية، رغبة الأب في تزويجها، ونجيب)

وهو ما يؤكد لنا أن كلاً من العوامل المساعدة والعوامل المعارض هي أدوار وقيم اجتماعية متعارضة. وهذا ما يؤكد مقولة نور ثروب فراي السالفة الذكر، حيث يوجه الكاتب الملهاوي لومه إلى المجتمع أكثر من السخرية من البطل – أو البطلة – في الملهاة.

هذا، ومن الجدير بالذكر أن د. علي الراعي قد وجه نقداً لوضع ليلى في المسرحية، يقول:

" تمتد يد المؤلف إلى بعض هذه الشخصيات في الفصل الثالث فتعصف عصفاً بالآنسة ليلى (...) فنكتشف فجأة أن ليلى خليلة أحد أصدقاء أبيها وهو سامي ..."[(61)].

ويعتمد د. علي الراعي – في حكمه المعني بعصف المؤلف لشخصيات المسرحية – علي ما أسماه (المفاجأة). ونختلف اختلافاً كلياً مع هذا الرأي؛ ذلك أن المؤلف قد مهد بمعلومات ضمنية وصريحة عن العلاقة التي تربط ليلى بسامي، ويمكن بيان ذلك خلال الجدول التالي:

الفصل	الموضوع	الصفحة
الأول	1- سامي يعلن لأصدقائه أن زوجته قد هجرته منذ أربعة أشهر. 2- فاطمة هانم تخبر محمود بك أن ابنته ليلى أقامت علاقة مع زوج صديقتها.	7 11
الثاني	* نعمت تتهم ليلى بأنها استولت على زوجها سامي، وأقامت معه علاقة، بينما	43

	تخبرها ليلى بأن سامي هو الذي يحبها ويطاردها.	
الثالث	* ليلى تشي – عبر تقنية الجانبية Aside – بطبيعة العلاقة مع سامي.	55

وبعد كل هذه المقدمات، فإنه من المنطقي أن يفضح أمر علاقة ليلى بسامي؛ خاصة أن هذا الكشف يرد على لسان (نعمت) وهي في موقف خزي؛ إذ يراها زوجها سامي وهي بين أحضان نجيب بك؛ لذا تدافع نعمت عن موقفها بأنه موقف مماثل لموقف زوجها سامي مع ليلى – على طريقة الند المكافئ في السلوك. وهذا يدل على أن هذا الموقف قد مهد التمهيد الكافي – خلال الفصول الثلاثة – لكي يصل إلى هذه النهاية المنطقية.

وكما أن المؤلف قد اهتم ببعض التفاصيل الخاصة بتاريخ شخصية ليلى، وهو ما أورده عبر خطابات حوارية متعددة، فإنه يهتم أيضًا ببعض التفاصيل الخاصة بشخصيتي والدها محمود بك لمعي ونجيب بك حلمي؛ ففي صدر الفصل الأول، يعرض المؤلف موقفًا مرئيًا يعرض خلاله سلوك محمود بك في حال فعل بما يضمن تصنيفه تصنيفًا أخلاقيًا محددًا غير قابل للتشكيك فيه؛ حيث يبدأ الفصل الأول بمحمود بك وقد ارتمى جسده على إحدى الأرائك ومن حوله – إلى جانب وجود صديقيه شاهين وعلي – زجاجات الخمر الفارغة المنتشرة بطريقة عشوائية في أرجاء الغرفة ... وفي الموقف التالي نجده يسعى لإخلاء مسكنه من أصدقائه لأن له موعدًا مع صديقة مقتنعة بمبادئ سفور المرأة ... وفي موقف تالٍ – خلال الفصل الأول أيضًا – يفكر محمود بك في طريقة للتخلص من الزائر غير المرغوب في إقامته ... إنها ابنته ليلى التي جاءت لتقيم مع والدها بعد وفاة عمتها صباح اليوم ... ثم يحاول التهرب من حضور جنازة شقيقته ليلحق بصديقته.

إن كل هذه الأفعال تنم عن سمة أساسية في شخصية محمود بك هي سمة اللاملتزم. وتدفعه هذه السمة دفعًا إلى التخلص من دوره الاجتماعي لآخرين، فيجعل هاشم أفندي مديرًا لأعماله، لكي يقوم هو بإدارتها، كما يحاول إقناع ابنته بفكرة الزواج، وحين يفشل في إقناعها، يطلب من هاشم أفندي أن يبحث لها عن زوج مناسب، ويعلل – لهاشم أفندي – بقوله:

" ... انت تعرف اني ماتخلقتش علشان أكون أب مسئول، ومكلف، وعليه واجبات!!! أنا زمان كنت مقعدها (يقصد ليلى) عند عمتها ليه؟... الحقيقة يا هاشم أنا ما انفعش أكون أب! يلاحظ، ويادوي، ويمازح!... وضميري كمان مش مريحني أسيب بنتي كده ... واسمها يتيمه ... غرضي أنها

تتجوز، ويبقى جوزها هو القائم بأمرها!... والمسئول عنها ... في الوقت ده صحيح أكون مبسوط .. شاعر اني حر ... مش مكلف أدبيًا" نحوها !!... وضميري يكون مستريح (...) أنا بأطالب بحريتي..."[62].

وبذا، يكون المفعول / هدف الرغبة الدرامية عند شخصية محمود بك لمعي ممثلاً في تزويج ابنته ليلى، وهو حل بدا منطقيًا لشخصية غير ملتزمة مثل محمود بك الذي يرى أن إقامة ابنته معه – في شقة واحدة – يعد سلباً لحريته. ولعل الفقرة الحوارية تشي – كما يتضح ذلك خلال الفصلين الأول والثاني – أن محور : المرسل / المرسل إليه يتمثلان في عامل واحد هو (المجتمع)، وهو ما يتضح هنا من قوله :" مش مكلف أدبيًا نوحها". ويتمثل محور المساعد / المعارض في هاشم أفندي ثم نجيب / وليلى.

إن شخصية محمود بك تتسم أيضًا بالنعومة في الأقوال والأفعال، ذلك أنه يحاول – في الفصل الأول – أن يرد ابنته عن فكر السفور ويقنعها بفكرة الزواج في نغمة هادئة ناعمة، كما يناقش نجيب بك – في الفصل الأول – مناقشة هادئة ناعمة لكي يقنعه بفكرة الزواج من ابنته ... وتبدو هذه النعومة جلية في صدر الفصل الأول؛ حيث يحاول أن يخرج أصدقاءه من بيته – ليستقبل صديقته – بطريقة لائقة، كما يستخدم أسلوب الرجل المهذب مع فاطمة هانم في الفصلين الأول والثالث، بالرغم من رفضه هذا النمط النسائي المثير للسخرية والضحك. لذا نختلف مع وصف د. علي الراعي لشخصية محمود بك بأنه زير نساء[63]، إذ إن المؤلف لم يشر إشارة واحدة – في ثنايا المسرحية – إلى أنه شخصية متعددة العلاقات النسائية، ولم يورد طوال النص أنه على علاقة بأكثر من صديقته التي ينتظر قدومها خلال النصف الأول من الفصل الأول ... إن محمود بك لمعي إذن ليس زير نساء، وإنما هو يحبذ فكر السفور الذي هيأ له علاقة بامرأة دون التزام بالزواج، وهو ما يتماشى مع طبيعته اللاملتزمة.

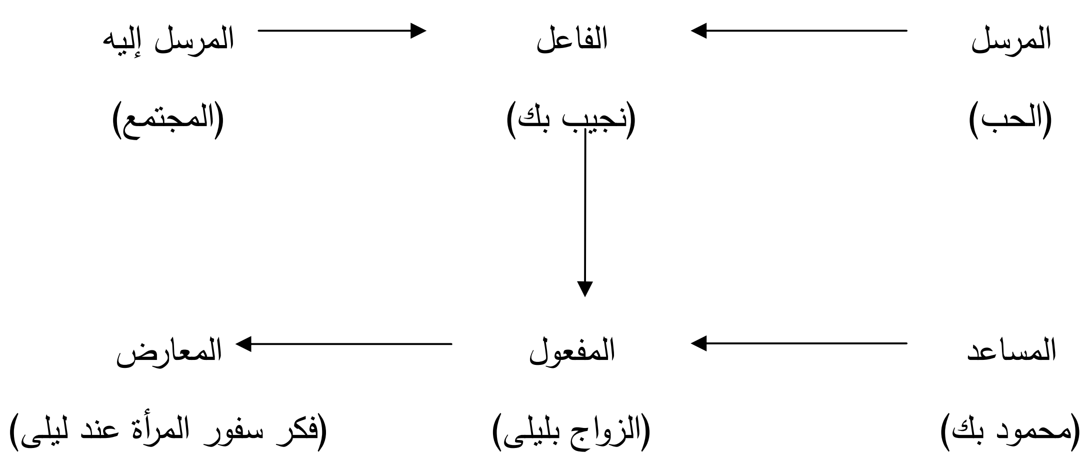
ولقد أفاد من فكر السفور أيضًا نجيب بك حلمي؛ حيث يقيم علاقة مع نعمت دون أية التزامات تربطه بها، كما تساعده هذه العلاقة في أن يقترض من نعمت ما يشاء من مال وقتما يشاء. ويسلط المؤلف الضوء على تاريخ شخصية نجيب بك، فنعرف أن عمره ثمانية وعشرون عامًا، وأنه ابن فؤاد باشا حلمي. وقد ورث مالاً كثيراً عن أبيه، ولكنه أضاعه.. ويعيش بعدما أضاع كل شيء على

الاستدانة من صديقته نعمت. لم يشر المؤلف إلى أي عمل يقوم به نجيب بك، كما لم يشر على نصيبه من التعليم، واكتفى بتصويره الدرامي الذي يعني أنه مدلل / غير مسئول؛ إذ يستدين من صديقته نعمت دون أن يكون لديه مقومات السداد، كما يؤخر أجرة الشقة التي استأجرها في عمارة محمود بك ثلاثة أقساط كاملة، ويتهرب من سداد ما عليه لشركة الأثاث التي أعطته أثاث بيته .. يقيم علاقة مع زوجة غيره دون أن يقيم وزناً لتقاليد مجتمعه، ويرفض الزواج من فتاة لم يرها (ليلى) بالرغم من علمه بأنها ثرية ... وحين يراها ويقع في غرامها – في نهاية الفصل الثاني – يصبح الزواج بها هو غايته الدرامية.

في الفصل الثالث، يتشكل همه الأساسي في الزواج من ليلى ... وبالرغم من أنه شخصية غير مسئولة وغير معترفة بمواصفات المجتمع، إلا أنه يرفض اقتراح ليلى بأن يكون مجرد صديق لها، ويسعى للزواج بها ... وحين يكتشف سر علاقتها بسامي– في نهاية المسرحية – يتغير موقفه كلية من ليلى، ويقول لمحمود بك:

" (...) أنا مجنون أتجوز، ولا مغفل، مين يأمن بقي (...) اللعب واللهو شيء تاني .... إنما الجواز دا مسألة شرف ... ما يمكنش راجل يطيق العار والدنس ..."[64].

وإذا أعدنا قراءة الشخصية في ضوء علاقتها بالفعل، سنجدها على النحو التالي:



ومن واقع فعليات العوامل الفاعلة في النموذج، يتضح أن فكرة السفور عند ليلى، التي تمثل العامل المعارض لتحقيق رغبة الفاعل / نجيب في الحصول على الزواج بليلى كمفعول، ليست فكرة جديدة على ليلى لنجيب؛ ذلك أنها تقول له في نهاية الفصل الثاني:

"نجيب: حضرتك رفضت ليه (يقصد الزواج منه) .. إيه الأسباب؟

ليلى : الأسباب ... إن مافيش لازمة أبدًا كوني أقيد نفسي برباط زي ده ... إحنا دلوقت يا ستات نقدر نكلم الرجاله .. ونجالسهم ونكون أصدقاء .. فإيه لزوم الجواز بقى ... حبس حريه؟(...).

نجيب: والله برده .... زيك تماما ... قلت في عقلي ... الدنيا بقت حرية ونهضه ... والجنس اللطيف أهو بقى مننا وعلينا . الجواز ده كان زمان أيام ما كان الجنس اللطيف لسه متأخر، ومحبوس في البيت ... فكان علشان ما نقابله ما نلاقيش غير طريقة واحده ... الجواز ... لكن حيث دلوقت المواصلات بقت سهله ... انتهينا ومافيش لزوم لحبس الحريه"[(65)].

لذلك يمكن القول إن الموقف الأخلاقي لشخصية نجيب يحتوي على تناقض مفتعل؛ إذ إنه يعلم مسبقًا أن ليلى تعتقد في الفكر السفوري الجديد، وقد أعلنت له صراحة عن قناعاتها تجاه الرجل، فهي ترفضه زوجًا وتقبله صديقًا، وحين يكتشف في نهاية المسرحية أن ثمة علاقة كانت تربط بين ليلى وسامي، فإن هذا الاكتشاف هو نتيجة منطقية للمقدمات التي عرضت عليه من قبل... لذا يعد هذا التغير المفاجئ في الموقف الأخلاقي لشخصية نجيب بك غير مبرر دراميًا، ويتنافي مع مجموعة المعلومات الواردة عنه كمقدمات. ويمكن القول بأن التغير في الموقف الأخلاقي لشخصية نجيب يعد خرقًا لمواصفاتها الفنية، وقد تم بيد المؤلف لا بدافع مقومات الشخصية ذاتها.

ولقد تسبب هذا التغير في الموقف الأخلاقي لشخصية نجيب بك في حدوث ما يمكن وصفه بالنهاية المفتعلة للمسرحية.. وهي النهاية التي وصفها د.علي الراعي – كما سبق أن عرضنا – بأنها نهاية مليودرامية، كما وصفها د. محمد مندور من قبل بأنها تنم عن مهزلة؛ مما يعني أن هذه النهاية تتسم بالافتعال.

وإذا انتقلنا إلى دراسة شخصية فاطمة هانم ودور علي، سنجد أنهما الزوج الاجتماعي الوحيد في المسرحية؛ ذلك أن نجيب ليلى وهاشم أفندي لم يسبق لهم الزواج من قبل، كما أن محمود بك أرمل، نعمت وسامي شبه المنفصلين قد ذهب كل منهما يعيش حياته على طريقته، وتتصف العلاقة

التي تربط بين هذا الزوج (فاطمة هانم وعلي) بالاعتماد على المصلحة الشخصية، حيث يقوم علي بإدارة محال فاطمة هانم، كما يعتمد عليها ماليًا في كل حياته.

ولقد اهتم المؤلف بتحديد ملامح شخصية فاطمة هانم، فيصفها بأنها:

"فاطمة هانم بخلقتها الدميمة القبيحة، ونظارتها السوداء ذات الطراز القديم على عينها، وهي بالجملة ذات منظر قبيح وطراز قديم جدًا"[66].

وهي ترتدي "البرقع" على وجهها [67] ... وهذا كله يدل على تصويرها بوصفها نموذج المرأة القديمة المقابل لنموذج المرأة الجديدة الذي تمثلها ليلى – بطلة المسرحية. ومن الجلي أن أهم وظيفة درامية تؤديها شخصية فاطمة هانم هنا هي وظيفة التأكيد على نمط ليلى السافر من خلال نظام المقابلة، ويعمق المؤلف نظام المقابلة هذا بإيراد خطاب عن ليلى يحمل وجهة نظر فاطمة هانم في الفصل الأول حيث تقوم بسرد تفاصيل العلاقة التي تربط بين ليلى وأحد جيرانها / زوج صديقتها، وهي تقوم هنا بوظيفة درامية أخرى، هي وظيفة حامل خطاب؛ الغرض منه إيصال معلومات عن بطلة المسرحية. وهي معلومات تمهيدية تفيد في فهم شخصية ليلى وطبيعة علاقتها بسامي . أما زوجها علي فهو ابن عم محمود بك لمعي، ورفيق سهرته في صدر الفصل الأول. تزوج من فاطمة هانم لغرض إمكاناتها المالية، وهو يدير محالها التجارية.

يورده المؤلف – في النصف الأول من الفصل الأول – ليؤدي وظيفة درامية حيوية؛ إذ يجعل من مجيء زوجته – لكي تبحث عنه في شقة ابن عمه محمود بك – أمرًا معقولاً، كما أنه يلقي بعض الضوء على شخصية زوجته – في الفصل الثالث – خاصة فيما يتعلق بقناعاتها المتخلفة.

ولقد اتفق معظم النقاد على عدم أهمية وجود شاهين في المسرحية؛ يرى د. محمد مندور أنه لا يوجد دور واضح لهذه الشخصية[68]، كما يرى فؤاد دوارة أن "دور شاهين في المسرحية أقل أهمية بكثير من دور علي" [69]، وأنه "كان من الممكن حذفه دون أن يصيب المسرحية ضرر واضح"[70]، ونتفق كلية مع هذا الرأي؛ حيث إن ظهور / تجسيد شخصية شاهين في الفصلين الأول والثالث لا ضرورة درامية له. وينطبق هذا الأمر أيضا على شخصية "دادة زينب"؛ حيث لا تقوم بأداء أية وظائف درامية في المواقف التي تجسدت فيها.

ولعل الوظيفة الدرامية المهمة التي يؤديها دور هاشم أفندي، تنحصر في إتاحة فرصة المقابلة الأولى بين ليلى ونجيب بك في النصف الأخير من الفصل الثاني، إلى جانب عرض فكرة زواج ليلى من نجيب بك – على نجيب بك – كصفقة رابحة للأخير، وهو ما طلبه منه محمود بك الذي يعمل هاشم أفندي سكرتيراً له، كما أنه يقوم بدور "الفاعل المساعد"؛ حيث يمثل كاتم أسرار محمود بك؛ مما يسمح لمحمود بك أن يطلب منه مساعدته في العثور على زوج مناسب لليلى.

أما دور نعمت فقد ورد عنها خطابان في الفصل الأول؛ أولهما على لسان سامي الذي يعلن لأصدقائه أن زوجته قد هجرت بيته منذ أربعة أشهر، ولم يجدها حتى الآن. ثم يأتي وصفها – على لسان فاطمة هانم – بأنها السبب وراء إقناع ليلى بفكرة السفور، كما أنه دفعتها لإقامة علاقة صداقة بينها وبين زوجها. ونراها في الفصل الثاني تقيم علاقة غير شرعية مع نجيب بك، تبدو فصامية خلال الموقف التالي:

"نعمت: بتحبني قد إيه يا نجيب.

نجيب: (برقة) بأحبك قد إيه؟ بتسأليني باحبك قد ايه؟ (يدنو منها كثيراً وتدنو منه كأنما يستقبلان بعضهما ولكن الباب يدق بشدة).

نعمت: (الباب يدق فتصحو فجأة، وتبتعد نافرة) آه .. لا....لا ..صداقتنا .. قصدي صداقتنا...

نجيب: آه ... (ممتعضاً) صداقتنا ... أيوه..

نعمت: (بصوت لا يزال متغيراً مضطرباً) ... الباب ... مين يا ترى"[71].

وهي نفس صفة الفصام التي اتسمت بها ليلى؛ ذلك أن نعمت تريد أن تعيش حال الحب بتفاصيلها الدقيقة، دون أن تعترف بأنه حب، بل تطلق عليه عنواناً آخر هو الصداقة.

إن دور نعمت قد أدى وظيفة درامية أساسية في سياق حبكة المسرحية؛ وهي تمثل في كشف ركيزة أساسية بنى عليها المؤلف رد فعل نجيب بك المتمثل في ترك العزبة بعد أن يقرر عدم الزواج بليلى. كما أفاد المؤلف من وجود نعمت في توضيح طبيعة فكر السفور وأثره على الزيجات الحديثة.

أما الدور الوظيفي الذي يؤديه سامي، فهو يتحدد في تقديم معلومة خاصة بترك نعمت بيت الزوجية منذ أشهر؛ وهي وظيفة الإخبار. كما أن وجوده – في نهاية المسرحية – يؤدي إلى تحفيز زوجته نعمت لتكشف سر علاقته بليلى، وتحدد النهاية بهذه الوسيلة.

هذا عن شخصيات المسرحية، أما عن لغة الحوار فمن الملاحظ أن كلاً من محمود بك لمعي، نجيب بك حلمي، علي أفندي، شاهين أفندي، المحصل، الخادمين حسن وبدوي، ليلى، ونعمت ... يتحدثون بلسان لغوي نثري واحد، هو العامية المصرية التي يتحدث بها أهل المناطق الراقية في القاهرة؛ من حيث ألفاظها وتراكيبها. أما شخصيتا فاطمة ودادة زينب، فهما يتحدثان بلغة تدنو إلى المستوى الشعبي؛ من حيث ألفاظها وتعبيراتها وتراكيبها؛ ففي الفصل الأول ترد مجموعة من الألفاظ والتعبيرات السوقية على لسان فاطمة هانم، مثل: (قطيعة – داهيه تقطع المحل وسنينه– يا نضري– محروق يا خويا الدكان بالمحل بالدنيا– المتنيل على عنيه– سخامه – أبصر ... إلخ) .. أما دادة زينب فيرد على لسانها جملة من التعبيرات الشعبية المهذبة، مثل: (خليك جمل– حسرة عليها – قلبها اللي كان لون البفته) وتسعين بالمثل الشعبي، مثل قولها: (اللي مكتوب ع الجبين ترائيه العيون ولو بعد حين)؛ لذا يمكن القول إن خصوصية اللغة وعلاقتها بالشخصية قد وجدت طريقها مع رسم المؤلف لشخصيتي فاطمة هانم ودادة وينب؛ إذ إن كليهما يعكس بوضوح البيئة الاجتماعية لكل منهما؛ مما يضفي عمقاً يسهل – عند فاطمة هانم – عدم الانغماس في الأفكار السفورية التي تنادي المرأة الجديدة بها، بل بساعد على أن تأخذ الشخصية الدرامية موقفاً من هذا الفكر الجديد، ذلك أن الكاتب المسرحي المتمرس يجعل شخصياته "تتبنى أسلوبها في الكلام – والذي يجب أن يكون، مع ذلك ، متنوعاً داخل نطاق المستوى العام للغة المسرحية ككل ... "[(72)]، بينما لم يوفق المؤلف في اختيار لغة مناسبة فارقة بين مستوى السادة والخدم، فلم يجعل لكل شخصية مستواها اللغوي الذي يعكس مستواها الاجتماعي بمفرداته المميزة. كما يمكن ملاحظة جنوح الحوار – في بعض المواقف الدرامية – إلى السرد الخالص الذي يشبه الخطب المنبرية؛ وبخاصة فيما يتعلق بالحديث عن سفور المرأة على لسان كل من: فاطمة هانم، محمود بك، وليلى في الفصل الأول، ونجيب بك ونعمت في الفصل الثاني.

نخلص مما تقدم إلى أن مسرحية (المرأة الجديدة) قد احتوت على بعض العيوب التقنية في تصوير الشخصية ولغة حوارها. ويكن عرض ذلك خلال النقاط التالية:

1- إيراد المؤلف أفكاراً على لسان شخصية نجيب بك لا تتفق والتصوير الدرامي لهذه الشخصية، مما تسبب في اتصافها بالافتعال في نهاية المسرحية.

2-إن شخصيتي شاهين ودادة زينب زائدتان على المسرحية، ولا تؤديان أية وظيفة درامية.

3- استخدام مستوى لغوي واحد لا يفرق بين السادة والخدم، ولا يعكس خصوصية كل شخصية من شخصيات المسرحية.

* * *

2-رصاصة في القلب:

تشغل شخصية نجيب تواجداً دائماً على خشبة المسرح، بعد فترة قصيرة من بداية المسرحية – لا تتعدى دقائق – حتى نهايتها. وقد أوضحنا – عند دراسة حبكة المسرحية في المبحث الأول من هذا الفصل – أن نجيب يمثل الفاعل في النموذج الأول لبنية النص العميقة، بينما يتحول إلى المفعول / موضوع الرغبة في النموذج الثاني. وهذا يشي بأن شخصية نجيب تمثل بطل المسرحية.

ولم يشر النص إلى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي لها نجيب، كما لم يشر إلى طبيعة تعليمه، وإنما اكتفى بإظهاره في وسط مادي يبديه من أصل راقٍ اجتماعياً؛ إذ يعيش في وسط راقٍ أصيل بالرغم من ظروفه المادية المتردية، إلى جانب خاتم أمه الذي يعكس إمكانات أسرته المادية وذوقها الفريد.

إن الرغبة الدرامية لنجيب – في النصف الأول الفصل الأول – قد تحددت في الارتباط العاطفي بالفتاة التي رآها أمام محل "جروبي" (فيفي). ولكن سرعان ما تجمدت هذه الرغبة بعدما يعلم أن هذه الفتاة هي ذاتها خطيبة صديقه الدكتور سامي.

ومن الملاحظ أن التصوير الدرامي لشخصية نجيب قد ارتكز على صفة أساسية مؤداها المبالغة في ردود الأفعال؛ ففي الفصل الأول يبدو نجيب في حال الهيام الكامل بالفتاة التي رآها – منذ لحظات – أمام محل "جروبي"، ويصف حاله بأنه أصيب برصاصة في قلبه. وحين يجد تلك الفتاة أمام عينه – في عيادة الدكتور سامي – تتملكه الدهشة تماماً وتمسك لسانه وتفقده سيطرته على السيجارة التي تقع من بين شفتيه، ثم ما إن يستوعب الموقف حتى يتحول إلى مغازل مفرط دون إبداء أية رغبة

من المتغزل فيها (فيفي). وما إن يعلم أن فيفي هذه هي نفسها خطيبة صديقه سامي حتى يعود – بطريقة آلية – إلى نفس حال الاندهاش ممزوجًا بالوجوم والخجل بعد أن أدركت فيفي – بطريقة مفارقة – أن نجيب يحبها هي.

وإلى جانب صفة المبالغة، يلاحظ الباحث صفة أخرى قد شغلت جانباً مهمًا من جوانب سلوك نجيب، وهي صفة الآلية، فإذا كانت المبالغة تعني تجاوز الحد المعقول كرد فعل نمطي، فإن الآلية هي التي تحول سلوك نجيب من النقيض إلى النقيض: من الصمت المطبق إلى المبالغة في الغزل، ثم من المبالغة في الغزل إلى الصمت المطبق مرة أخرى، كما يبدو نوع آخر من الآلية، فإذا كانت المبالغة تعني تجاوز الحد المعقول كرد فعل نمطي، فإن الآلية في شخصية نجيب في الفصلين الثاني والثالث خلال تقنية : مثير / استجابة، ففي الفصل الثاني يبدو المثير في الجرس وتبدو الاستجابة الآلية في اختباء نجيب في الصندوق [(73)]، كما تكرر توظيف هذه الصفة قبيل نهاية المسرحية[(74)].

وإلى جانب ما تقدم، نرى إعلاء نجيب لقيمة الإخلاص للصديق واضحًا في موقفه من فيفي – التي صرح بحبه العميق لها – بعد أن يعلم أنها خطيبة صديقه الدكتور سامي؛ إذ يجمد موقفه منها، ويصبح فيما بعد سلبياً معها، حتى بعد أن تصرح له برغبتها في الزواج به.

نجيب: أنا إنسان مكتوب عليه أنه تعيش بشكل مخصوص في الحياة، ويستحيل تغيير حياته (...).

فيفي: حياة بوهيمية غريبة!

نجيب: ارتباك مزمن وعسر هضم اقتصادي وفقر دم مالهش علاج.

فيفي: أنت غلطان ... أفتكر أن فيه علاج.

نجيب: إيه هو من فضلك؟

فيفي: لو تتزوج واحده تفهمك ويكون عندها فلوس.

نجيب : ويكون عندها "باركار" (يقصدها).

فيفي: تمام كده.

نجيب: علشان ينباع الباكار .. ونغرق احنا الاتنين في نهار!

فيفي: (باسمة) وماله؟

نجيب: أظن واحد زيي ما أتخلقش علشان زواج ..."[75].

إن نجيب هنا يرفض حل أزمته المالية المستفحلة، كما يخفض من قيمة الحب في مقابل إعلاء قيمة أخرى هي قيمة الصداقة.

وإلى جانب هذه الصفات المميزة لشخصية نجيب، وضحت أيضًا سمة أخرى من السمات المهمة التي تميزه؛ وهي صفة المثالية؛ التي تبدو خلال إعلائه لقيمة الصداقة على حساب الحب الذي سوف يحل أزمته المالية؛ إذ حين يصف نجيب لسامي الفتاة التي رآها أمام محل "جروبي" يعلق سامي قائلاً:

"سامي: عندها أوتومبيل طول الأوده دى مره ونص تمام.. أهو ده الحب الحقيقي ..هسبانو ...ريزوتا ... فراسكيني... باكار .... ماركة من دول تفتح لك جميع الشوارع الممنوعة، ولا تحتاجش لمصلحة التنظيم.

نجيبك (يبصق في الأرض ازدراء) .. أنت رجل مادي!

سامي : اسمع يا نجيب نصيحة: أنا أشجعك أنك تغوي العربيات اللي طول الأوده دي مره ونص ...ماليتك تنظيم، وتعيش مرتاح.

نجيب: أنا أحتقر الكلام اللي بتقوله ده ..."[76].

ولقد كانت سمة المثالية هي الدافع المؤيد لإعلاء قيمة الصداقة على حساب الحب، مهما كانت المكاسب المادية التي يمكن أن يحصل عليها نجيب من تحقيق هذا الحب.

ولقد عمد المؤلف إلى تصوير شخصية الدكتور سامي كنموذج مقابل لنموذج نجيب؛ لكي يؤيد صفاته بوساطة تقنية (المقابلة)؛ ذلك أن أول ما نقابل من حال سامي هو أنه يعمل طبيبًا، في مقابل أن نجيب لم يشر المؤلف إلى أي عمل يمتهنه ... وإذا كان سمة الآلية يتصف بها نجيب، فإن سامي يتحرك بحسابات منطقية، ويجعل من المشاعر شيئًا ثانويًا؛ إذ إنه براجماتي في نظام حياته جملة

وتفصيلاً؛ فيزن فيفي بميزان العقل: كمال الجمال، المال، والحب، بعيداً عن مواصفاتها الإنسانية التي تميزها عن غيرها ممن يمتلكن هذه الصفات ... في الوقت الذي يبدو فيه نجيب شاباً تحكمه أخلاقيات نبيلة وسلوكيات فاضلة، كما أنه فاشل بالمقاييس الاجتماعية البراجماتية؛ حيث إنه لا يعمل، كما ينظر إلى المرأة بوجه عام – وفيفي بوجه خاص– من منظور جمال المواصفات الشخصية غير النفعية. لذا، يمكن القول إن مواصفات شخصية الدكتور سامي قد أكدت جميع مواصفات نجيب، حيث أظهرت مثالياته، وأضحت محاسنه، كما أبانت عيوبه عن طريق تقنية (المقابلة) بين التصور الذهني لكليهما.

إن الرغبة الدرامية المحركة لشخصية سامي تتحد في الزواج من فيفي، مهما أدى الأمر إلى أن يبدو بمظهر مخادع.

"سامي: عايز أعمل كل جهدي إن كتب الكتاب ينتهي في ظرف أسبوع.

نجيب: أسبوع؟ ... هو الزواج سلق بيض يا حضرة الأفندي. ولا هي العبارة نهب! إهدأ وابرد وتعفف شويه! انتم ليه كده ناس بطالين شباحين ... الدنيا بخير ولله الحمد ... ولا حدش بيموت من الجوع ... وانت عندك الف مدعوق مصري في البنك.

سامي: يعني تفضل أني أترك لهم حرية تحديد اليوم اللي يعجبهم؟

نجيب: بالتأكيد..

سامي: فكره .. برضه علشان ما أظهرش قدامهم بمظهر اللحوح الملهلوف.

نجيب : مافيش عندك غير أنك تظهر بالمظهر ابرضه تفكيرك مش عاجبني أبداً ..."[77].

وبالرغم من علم سامي بموضوع الحجز على أثاث شقة صديقه نجيب، إلا أنه لا يبدي أية رغبة في مساعدته، بل لا يتوانى عن أخذ خاتم والدة نجيب لكي يرهنه ويحصل على مائة جنيه؛ ليكمل الهيئة التي يريد أن يظهر بها أمام أهل فيفي[78].

ويبدو واضحًا أن رغبة سامي في الزواج من فيفي لا تعني أكثر من الارتباط / الانتماء بفئة اجتماعية معينة؛ لذا يقوم بكافة الحيل التي تبديه – أمام عروسه ... جديراً بالزواج بها ... يقول سامي لنجيب:

" أنا مش عاوز أظهر بمظهر الضعف والفقر والاحتياج ... يعني لازم أدفع فوراً اللي يقولوا عليه (يقصد أهل فيفي) من غير تردد أو مماطلة ... "[79].

ولقد تم التأكيد على عقلانية سامي، وخطْوه جميع خطواته بحسابات عقلية واضحة. يقول سامي لنجيب:

" سامي : (...) لازم ننتهي بسرعة قبل ما يخلصوا مني القرشين (..) مش عاجبك كلامي ... أنا شايف إني باتكلم بعقل.

نجيب: بعقل زيادة عن اللزوم.

سامي: أصل الموضوع ده بالذات عايز كده ... "[80].

وفي حوار بين فيفي ونجيب يتضح الخطاب التالي عن سامي:

" فيفي: (...) دي عقليته ما تقدرش تفهم بسهولة التصرفات دي.

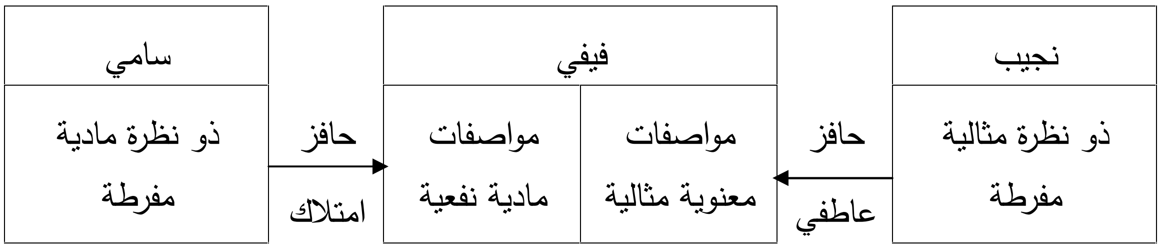
نجيب: لأنه رجل عاقل موزون.

فيفي: زيادة عن اللزوم"[81].

وإذا كانت الآلية التي يتصف بها نجيب تشي بتلقائية قوله وسلوكه، فإن هذه الصفة – كغيرها من الصفات الأخرى المميزة للشخصية – يتم كشفها والتأكيد على صفة العقلانية التي يتصف بها سامي.

ولقد استطاع المؤلف أن يقيم هذه المقابلة بين شخصيتي نجيب وسامي، خلال رسم / تصوير شخصية فيفي بخصائصها المميزة، ذلك أنها تمتلك من السمات الإنسانية ما يجعلها موضوع حب، كما تحمل من المواصفات المادية ما يجعلها هدفاً لرغبة سامي؛ إذ هي ذات قلب دافئ فياض بالمشاعر والعاطفة مثلها في ذلك مثل نجيب، كما أنها تلقائية تحب الوضوح والصدق مثلما نجد عند نجيب، بينما تتمتع بأحوال مادية مستقرة مثلما يحظى سامي وأكثر، كما أنها ذات حسب وجمال غير عادي، وهي في نفس الوقت – تنظر إلى العالم نظرة تغلفها رؤية شعورية نظيفة، وتنظر إلى الماديات بوصفها

وسائل لا غايات. لذا، تنتصر فيفي المثالي على الواقعي، وتقبل الصدق في مقابل رفضها للزيف. ويمكن توضيح موقع فيفي من عالمي نجيب وسامي على النحو الآتي :



وهذا قد يفسر أن نجيب لا يطرح فكرة الزواج ممن عشقها قلبه منذ بداية المسرحية حتى نهايتها؛ إذ هو يريد فقط إقامة علاقة عاطفية نقية معها دون أي ميثاق مادي يربط بينهما؛ ذلك أن حافز الرغبة لم يتعد كونه حافزًا عاطفياً، بعكس الحافز الذي يحرك سامي نحو فيفي؛ إذ هو حافز امتلاك، وهو ما يترجمه في إعلانه في صدر المسرحية – أنه على ميعاد مع (خطيبته)، ثم يعلن لنجيب أن الخطوبة لم تصبح رسمية بعد[82]، ثم يبتكر حيلاً مختلفة لكي يقنع أهل فيفي بسرعة الزواج، معتمداً على ما يظهره لهم من صورة، وضع خطوطها بعقله.

ولقد استطاع المؤلف أن ينتقل بمشاعر فيفي من خطيبها سامي إلى صديقه نجيب بنقلات مبنية على درجات وضوح اكتشافها لكل من الشخصيتين؛ ففي البداية تتعرف على شاب جريء إلى درجة غير عادية في حجرة المكتب الخاصة بعيادة خطيبها سامي، وهو يتحدث معها بأسلوب ساحر أخّاذ. وقتما تكون مرتبطة بخطيبها، ثم تكتشف – بطريقة مفارقة – أن نجيب يحبها فيتغير موقفها تجاهه – في نهاية الفصل الأول – وتتعاطف معه، وخلال الفصلين الثاني والثالث يتضح لها مدى أصالة نجيب وصدقه وتمسكه بقيم إنسانية سامية (كالصداقة)، كما يزداد وعيها ببراجماتية خطيبها وحبه لنفسه، لذا تختار نجيب في نهاية المسرحية، وتصرّح له برغبتها في الزواج به ... تقول فيفي لنجيب:

" انت بالتأكيد تفهم سامي أكثر مني .. لأني فهمت طبيعته كويس قوي من مدة بسيطة (...) فهمت انه راجل عاقل زي ما قلت انت تمام، ويوزن كل حاجه في الدنيا زي طبيعة كل شخص مادي شويه (...) أنا أفهم كويس الناس المدهونين بويه .. سامي مدهون بويه كويس قوي (..) أنت لأ (..) صحيح انت الشخص الوحيد اللي أقدر أقول انه ماحاولش لحظه أنه يغشيني ..."[83].

وقد استثمر المؤلف الفصل الثاني في بناء وعي فيفي تجاه كل من سامي ونجيب؛ ذلك أنها تدخل شقة نجيب عن طريق الخطأ، وقد كانت تقصد شقة خطيبها سامي، ثم تتحدث إلى نجيب بطريقة توحي بأنها غير مبالية به، ولكنها – في نفس الوقت – لم تخرج من شقته فور اكتشافها خطأ قصدها، ثم تبدي رغبتها في تذكير نجيب بفتاة "جروبي"، وأخيراً تبدي غيرتها الواضحة حين يتصل نجيب هاتفياً بإحدى صديقاته، فتسأله – في ضيق – عما إذا كان قد نسي فتاة "جروبي". وفي الفصل الثالث تكشف فيفي لنجيب عن عمدية قصد شقته؛ مما يعكس النتائج العاطفية المستخلصة من الفصل السابق، ثم تصرح له عن رغبتها في الارتباط به.

وبهذا التحول المقنع في عواطف فيفي، يتم حصار نجيب بين قيمتين معنويتين مهمتين: إما الحب أو الصداقة، فيختار نجيب الثانية في نهاية المسرحية.

هذا وقد قامت الأدوار الثانوية بأداء وظائف درامية مهمة ... فأدى دور عبد الله البواب ثلاث وظائف درامية، هي:

1- توضيح الحال المالية المتردية التي يمر بها نجيب، وذلك بوساطة الطلبات المادية المتكررة التي يطالب بها نجيب في الفصلين الثاني والثالث.

2- إيراد معلومة الحجز على أثاث شقة نجيب في الفصل الثالث، وهو ما يرشح لتدخل فيفي ورهنها خاتم الخطوبة بلا اكتراث لمساعدة نجيب.

3- إنشاء مواقف ملهاوية، كما يدرس تفصيلاً في المبحث الرابع من هذا الفصل.

أما أدوار: الخواجة، المحضر، شيخ القسم، وبعض الشيالين، فهي تؤدي وظيفة العامل المهدد لاستقرار نجيب، وهو دور وظيفي مهم؛ حيث يمثل – هذا الدور في الفصل الثالث – فعلاً تكشف بوساطته فيفي مدى تقاعس سامي عن مد يد المساعدة لصديقه نجيب، كما يكتشف نجيب مدى حب فيفي له، إلى الدرجة التي تخلع عنها خاتم الخطوبة الذي أهداها إياه خطيبها سامي لكي ترهنه لدى التاجر الذي اشترى منه نجيب أثاث شقته؛ حيث تلعب فيفي هنا دور المساعد الذي يزيل هذا التهديد عن راحة نجيب واستقراره.

هذا عن الشخصيات الرئيسية والثانوية في مسرحية (رصاصة في القلب). أما عن لغة الحوار، فإن المؤلف قد استخدم مستوى راقيًا من مستويات العامية المصرية، كطابع لغوي نثري عام. وقد طعم هذا المستوى اللغوي العام ببعض الألفاظ الفرنسية على ألسن:

نجيب، فيفي، والخواجة يوسف؛ لكي تعكس المستوى الثقافي لهذه الشخصيات، مثل كلمات : "مرسي، أورفوار، باردون".كما استخدم المؤلف بعض التعبيرات الخاصة ببعض المهن والأشغال... وقد وردت هذه التعبيرات على ألسنة: البواب، المحضر، وشيخ القسم. كما يشير المؤلف إلى عجمة إلقاء الخواجة للغة العربية السليمة الواضحة. وهذا يعني نجاح المؤلف في إنشاء لغة خاصة بكل شخصية من شخصيات مسرحيته بما يضمن التعبير عن بيئتها.

ويمكن أن نخلص – مما سبق – إلى أن المؤلف قد أجاد تصوير شخصيات مسرحية (رصاصة في القلب) بما يضمن فعاليتها الدرامية. ولا توجد شخصية واحدة، أو تواجد واحد لإحدى الشخصيات في محيط المنظر المسرحي، دون أداء وظيفة درامية مهمة محددة. كما يمكن أن نخلص أيضًا إلى توفيق المؤلف في انتقاء الألفاظ والتعبيرات الدالة على بيئة كل شخصية؛ استنادًا إلى مبدأ مشاكلة الواقع في ربط الفئة الاجتماعية – أو المهنية – بلسانها المميز الدال عليها.

* * *

يمكننا أن نخلص – مما تقدم في المبحث الثاني – إلى أن توفيق الحكيم قد أحدث نقلة كيفية في حرفية تصوير الشخصيات وتوظيفها توظيفًا دراميًا محددًا بين مسرحيتي (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب)، كما تطور تقنيًا في استخدام تقنية لغة الحوار، ويمكن إيجاز رصد ملامح تطور وتوظيف الشخصيات ولغة حوارها في النقاط التالية:

أولاً: أورد المؤلف بعض الأفكار على لسان شخصية نجيب بك لا تتناسب وتصويره الدرامي لها؛ مما تسبب في اتصافها بالافتعال في نهاية مسرحية (المرأة الجديدة). وفي مسرحية (رصاصة في القلب) استخدم نفس الشخصية (من حيث مواصفاتها المميزة مع إبقائه على نفس الاسم) فلم تحتوِ شخصية نجيب الجديدة على أية عيوب في تقنياتها.

ثانيًا: أورد المؤلف شخصيتين – في المرأة الجديدة زائدتين، ولم تؤديا أية وظائف درامية، وهما شاهين ودادة زينب، بينما قام بتوظيف جميع الشخصيات / الأدوار في مسرحية (رصاصة في القلب).

ثالثًا: استخدم المؤلف مستوى لغويًا واحدًا – في (المرأة الجديدة)، ولم يفرق بين لغة السادة المثقفين ولغة الخدم البسطاء؛ بما يضمن خصوصية اللغة عند كل شخصية من شخصيات المسرحية، باستثناء فاطمة هانم ودادة زينب. أما لغة مسرحية (رصاصة في القلب) فقد اتصفت بانتقاء الألفاظ والتعبيرات الدالة على بيئة كل شخصية من شخصيات المسرحية، في نطاق استخدام مستوى لغوي عام هو العامية المصرية التي ينطقها أبناء القاهرة .

رابعًا: جنوح الحوار في مسرحية (المرأة الجديدة) إلى السرد الخالص، بما يشبه اللغة الخطابية، في بعض المواقف الدرامية، مع التأكيد على أن هذه الفقرات السردية المتكررة تتناول فكرة واحدة هي فكرة سفور المرأة ... أما مسرحية (رصاصة في القلب) فقد تجاوزت هذا العيب التقني ولم تكرره.

المبحث الثالث

تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية في الهزلية

1- المرأة الجديدة:

يقصد من دراسة الزمن هنا دراسة زمن النص، أو الزمن الذي تستغرقه الحبكةPlot Time وهو ما يعنى بتأثير بناء المعلومات الدرامية داخل زمن العرض Performanc Time[84] وإذا كنا هنا بصدد دراسة النص الدرامي – لا العرض المسرحي – فإن دراسة الزمن يمكن أن تفضي إلى فهم

مراعاة المؤلف – أو عدم مراعاته – مبدأ المعقولية في بناء الحوادث التي تتألف منها الحبكة الدرامية [85].

من الملاحظ أن حوار مسرحية (المرأة الجديدة) يحتوي على إشارات صريحة – عملية من المؤلف – لتحديد الزمن الذي تستغرقه حوادث events الحبكة الدرامية؛ ففي بداية الفصل الأول يعلن الخادم أن الساعة الخامسة بعد الظهر [86]، وإذا كانت ليلى قد جاءت حوالي السادسة – في نفس توقيت ميعاد أبيها مع صديقته – ثم تبقى دقائق مع أبيها، وتعلن له ضرورة حضور العزاء في جناز عمتها بعد نصف الساعة، فإن انتهاء الفصل الأول يمكن أن ينتهي بعد ساعة ونصف منذ بدايته. ويستغرق الزمن الذي يفصل أحداث الفصلين: الأول والثاني شهرًا كاملاً، ويبدو ذلك من قول هاشم أفندي لمحمود بك – في الفصل الأول:

" حصلنا من الكل ما عد الدور الأول يا بك دلوقت بقى له 3 أسهر مادفعش ... "[87].

ثم يطلب هاشم أفندي – في الفصل الثاني – قيمة الإيجار المتأخر من نجيب بك، قائلاً:

"الأربع أقساط ... مش بقول أربعه بالشهر اللي فات (..) أهو من يوم ماجيت لك زي النهارده في أول الشهر اللي فات ..."[88].

وهذا يعني أن الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثاني هو شهر كامل .. ولكن ما الداعي لإشارة مرور زمن قدره شهر كامل في هذا الموضع من المسرحية؟

في الفصل الثاني ترد إشارة أخرى عن الزمن على لسان هاشم أفندي أيضًا، حيث يقول:

" ... من سوء الحظ انها (يقصد ليلى) رايحه الليله قليوب. هي وأبوها فأحسن طريقه تروح لأبوها بحجة الاستعلام عن صاحب الملك الحقيقي ... وإلا بأي حجة تانيه ... "[89].

ويؤكد المؤلف على هذا التحديد الزمني في الحوار القائم بين نجيب وليلى في نهاية هذا الفصل ... وهذا يشير إلى أن أحداث الفصل الثالث تتضمنها ليلة نفس اليوم الذي يقع فيه أحداث الفصل الثاني.

ولعل وضع فترة زمنية قدرها شهر كامل بين الفصلين الأول الثاني – قد يسمح بمراقبة ليلى لنجيب بك ... يقول هاشم أفندي لنجيب بك:

" (...) ما تعرفش إن من مدة شهر دلوقت فيه ناس مستلطفاك ... "[90].

وإن كان هذا التفسير ضعيفاً من سياق العلاقة بين كل من نجيب بك وليلى؛ إذ إن ليلى تقابل نجيب بك – لأول مرة – بعد مقولة هاشم أفندي السابقة دون أن يشير المؤلف – خلال الحوار والنص غير الكلامي – لإعجاب ليلى بنجيب بك، وإن كانت قد أبدت إعجابها قبلاً – في نهاية الفصل الأول – به حين سمعت عن الحيلة التي استطاع بوساطتها نجيب بك أن يهرب من دفع قيمة الأقساط الإيجارية المتأخرة.

وإذا كان المؤلف لم يشر إلى الزمن الذي يستغرقه الفصل الثالث، إلا أنه يمكن القول إنه اكتفي بالإشارة إليه في خاتمة الفصل الثاني؛ حيث يشير إلى أن محمود بك سوف يصطحب ليلى ويذهبان إلى العزبة فور الانتهاء من موضوع جناز شقيقته في ذات الليلة. ولكن الملاحظ أن معظم الحوادث التي تسلكها الشخصيات – في الغالب – في الفصل الثالث تحتاج إلى قدر معقول من الأناة؛ فمثلاً نجد شاهين وهو يقرأ الجريدة في صدر هذا الفصل، كما يقرأ محمود بك ونجيب بك الخطابات المرسلة إليهما، وهذا قد يشير إلى الليل لم يخيم بعد على المكان خاصة أن المؤلف لم يشر – وهو الحريص على وضع التفاصيل الدقيقة الدالة هنا – إلى وجود أية أجهزة إضاءة في المنظر المسرحي، وما يؤكد أن حوادث الفصل الأخير لا تزال في وضح النهار هو ارتداء فاطمة هانم نظارة شمسية، وهو ما يتعارض مع عدم رؤية شاهين لكل من ليلى ونجيب بك أثناء ندائه من شرفة المنزل المقابلة لموقعهما. وهذا قد يشير إلى خلل بنية الزمن في الفصل الثالث؛ حيث تتعارض المقدمات الخاصة بزمن الحوادث – مع النتائج المتمثلة في طبيعة الحوادث نفسها التي تحتوي على سلوكيات نهارية (القراءة، ارتداء نظارة شمسية ... إلخ). وإذا عدنا إلى تحديد زمن صدر المسرحية بأنه تم في تمام الخامسة بعد الظهر، فإن هذا التحديد قد أدى أربع وظائف درامية دالة، هي:

1– تصوير مدى حال محمود بك بعد سهرة الأمس؛ حيث يبدو دافع التخلص من الابنة نتيجة منطقية لمقدمات مرئية.

2– إمكانية زيارة فاطمة هانم لتسأل عن غياب زوجها.

3– إمكانية مجيء ليلى بعد عمل جناز عمتها.

4- إمكانية إنهاء أحداث الفصل الأول بعد ساعة ونصف الساعة منذ بدايته، لكي يلحق محمود بك وابنته عزاء شقيقته.

ومن الملاحظ أن الوظائف الأربع تقوم جميعها بتأكيد أن الزمن هنا يمثل علامة أيقونية؛ حيث يمكن أن يكون زمن عرض حوادث الفصل الأول حوالي الساعة ونصف الساعة؛ مما يعني محاولة حفاظ المؤلف على مبدأ مشاكلة الواقع. يقوم الفصل الثاني كله بعد شهر كامل من زمن نهاية الفصل الأول، وهو يستغرق جزءاً غير معلوم من النهار وإن كان يمكن أن تحدث حوادث هذا الفصل في زمن يتساوى مع زمن عرضه؛ ذلك أنه لا توجد أية فواصل زمنية بين حادثة وأخرى، فقد عمد المؤلف إلى توالي الحوادث هنا معتمداً على مبدأ الاحتمالية. ويمكن القول إن حدوث حوادث الفصل الثاني أثناء النهار قد أدى أربع وظائف درامية، هي:

1- إمكانية وجود نعمت في شقة نجيب بك.

2- إمكانية زيارة هاشم أفندي لنجيب بك.

3- إمكانية دخول ليلى شقة نجيب بك.

4- إمكانية مطالبة الدائنين بمستحقاتهم.

وتمثل هذه الوظائف الأربع غاية واحدة هي معقولية وجود الشخصيات المذكورة في حيز النظر المسرحي.

وإذا كان المؤلف قد حاول تقديم الفصلين الأول والثاني بطريقة مشاكلة للواقع أو الحفاظ على مبدأ الواقعية عن طريق وحدات الزمن، إلا أن إيراد إلى حوادث تناقض بين المعلومات الخاصة بزمن الحوادث نفسها؛ مما يتنافى ومبدأي مشاكلة الواقع والمعقولية اللذين حافظ عليهما المؤلف خلال الفصلين الأول والثاني.

وإذا سلمنا – على المستوى الشكلي – بأنه قد "يتكون النص المسرحي من شقين واضحين يمكن الفصل بينهما: الحوار والإرشادات المسرحية (الإخراجية)"(91)، وأن الإرشادات المسرحية (النصوص غير الكلامية)تعني بالإشارة إلى المتكلم من ناحية، وتحديد إيماءات وحركات الشخصيات بعيداً عن الحوار من ناحية أخرى(92)، وأن هذه المسرحية قد كتبت خصيصاً لتعرض على خشبة

المسرح؛ مما يفضي إلى ضرورة تحديد النصوص غير الكلامية / الإرشادات المسرحية ومعرفة الوظائف الدرامية المنوطة بها، يمكن عرض ذلك على النحو الآتي:

أولا: النص غير الكلامي الخارجي / المنظر المسرحي:

يلعب وصف المنظر المسرحي في صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاث جملة من الوظائف المهمة، هي:

1- تحديد الإطار المكاني للأحداث:

يقوم المنظر المسرحي – الموصوف عبر النص غير الكلامي الخارجي في صدر كل فصل من فصول المسرحية – بدور مهم في تحديد الديكور المسرحي؛ حيث أداء الوظيفة التقليدية للديكور المسرحي المتمثلة في تحديد موقع الأحداث[93]؛ ففي الفصل الأول يشير المؤلف إلى أن المنظر المسرحي هو حجرة في منزل محمود بك لمعي، في الفصل الثاني يشير إلى حجرة صالون في منزل نجيب بك حلمي، وفي الفصل الثالث يشير إلى حديقة في عزبة محمود بك لمعي في قليوب.

2- وصف الحركة المسرحية الدالة:

قد تشي زجاجات الخمر المبعثرة، حيث يرقد إلى جوارها ثلاثة رجال في أوضاع مختلفة ومخالفة لما يوحي بالاعتدال – في الفصل الأول – بأن محمود بك لمعي يفرط في شرب الخمر وسهر الليالي مع أصدقائه ... كما يمكن أن تشي حركة لحاق نعمت لنجيب والعكس بأنهما زوجان – في الفصل الثاني، ولكن سرعان ما يتم كسر هذا التوقع الانطباعي؛ حيث لا توجد علاقة شرعية تربطهما، بل هما فقط مجرد صديقين. وفي الفصل الثالث يشي المنظر المسرحي بالاتفاق الضمني بين محمود بك ونجيب بك وليلى، وذلك عبر المسافات الفاصلة بين الشخصيات التي يحرص المؤلف على ذكرها تفصيلاً.

3- بث أثر ملهاوي:

وهو ما ستضح تفصيلاً في المبحث الرابع من هذا الفصل.

ثانيًا: النصوص غير الكلامية الداخلية:

وهي النصوص المصاحبة للحوار الدرامي، وهي تؤدي جملة من الوظائف الفنية، أهمها:

1- وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي:

وقد انتشرت هذه الوظيفة في أغلب صفحات النص، وهي موجهة أساسًا للقائمين على العرض المسرحي، حيث توضح هذه النصوص المصاحبةُ الأداءَ الإيمائي أو الصوتي – أو هما معًا – المصاحب للجملة الحوارية ... ويدخل في هذه الوظيفة وصف الانفعالات المطلوبة مع أداء الجملة الحوارية؛ ففي بداية الفصل الأول يكتب المؤلف نصًا غير كلامي يقول:

" محمود لا يتدخل في هذه المناقشة لانشغاله بميعاده، وهو ضَجِر من هذه المناقشة"[94]. وتبدو هنا إشارة المؤلف الصريحة لنوع الانفعال المطلوب مع أداء هذه الجملة الحوارية. وفي نص غير كلامي آخر يقول المؤلف:

" (...) يبالغ في الرقة واللياقة والظرف في صوته"[95].

ويؤدي هذا النص الكلامي / الشارح لطبيعة الأداء الصوتي وظيفة أساسية تتعلق بإثارة الضحك – كما سيتضح في المبحث الرابع من هذا الفصل.

2- وصف الملابس والإكسسوار:

يستخدم النص غير الكلامي أيضًا ليصف به ملابس الشخصيات؛ ففي الفصل الثاني يصف ملابس نجيب بك وفيفي قائلاً:

" نجيب بلا جاكته. نعمت بجونلة التزييرة" [96]، ويلعب هذا النص غير الكلامي دورًا مهمًا؛ إذ به يتم الكشف عن رفع الكلفة بين الشخصيتين؛ مما قد يدفع المتفرج إلى الاعتقاد بأنهما زوجان. ويقوم هذا النوع أيضًا من النصوص غير الكلامية بدور حيوي هو الإيحاء بنوايا الشخصية، وذلك حين يقول المؤلف:

"يظهر نجيب بيده حقيبة وبالطو سفر"[97]؛ وهو ما قد يشي بنية نجيب في مغادرة العزبة، ويرشح لإمكانية عزوفه عن الزواج من ليلى.

وفي الفصل الأول يورد المؤلف نصًا غير كلامي يقول:

" (...) فاطمة هانم بخلقتها الدميمة القبيحة؛ ونظارتها السوداء ذات الطراز القديم على عينها، وهي بالجملة ذات منظر قبيح، وطراز قديم جداً"[98]، ويبدو من هذا النص غير الكلامي استثمار المؤلف له كي يشي بنمط الشخصية،ويفضح معالمها الداخلية خلال وصفه هيأتها الخارجية.

3- وصف الحركة المسرحية:

تلعب الحركة المسرحية الموصوفة عبر النصوص المصاحبة للحوار الدرامي جملة من الأدوار الوظيفية الحيوية، منها ما يتعلق بإثارة الضحك مثلما يقوم كل من سامي والخادم بإيقاظ محمود بك وضيفيه، ويخبرانه أن الساعة قد جاوزت الخامسة، فيعتقد محمود بك أنها الخامسة فجراً، وهنا يورد المؤلف نصاً غير كلامي يقول:

"يدير ظهره (يقصده محمود بك) لينام من جديد"[99]. كما توظف الحركة أيضاً – الموصوفة عبر النصوص غير الكلامية – لتدل على طبيعة العلاقة بين الشخصيات، مثل النص غير الكلامي الذي يقول:

"يدنو منها (يقصد نجب بك) وتدنو منه (يقصد نعمت) كأنما يستقبلان بعضهما"[100].

ويقول أيضاً:

"يكون بقربها جداً (يقصد نجيب بك) وفمه يكاد يلمس وجهها (يقصد ليلى)"[101].

ويشي هذان النصان غير الكلاميين بحميمية العلاقة بين الشخصيات، وهو ما يعبر عنه المؤلف في صورة فعل حركي يدعم به الجمل الحوارية الواردة على ألسن الشخصيات. ويستثمر المؤلف النص غير الكلامي أيضاً للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية، مثل وصفه في نهاية المسرحية:

"ينظر (يقصد محمود بك) إلى نعمت فيجدها خافضة الرأس بذلة. يلتفت لناحية ليلى فيجدها كذلك. ينقل نظره من الواحدة إلى الأخرى بحيرة ودهشة، وهما خافضتا البصر إلى الأرض بينما تنزل الستارة"[102].

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى توفيق الحكيم قد استثمر الإشارات الزمنية في جعل وحدات الفعل تتصف بمشاكلتها للواقع، بالرغم من أن الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثاني– وهو شهر – لم يستثمره المؤلف استثماراً جيداً.

كما يمكن أن نخلص إلى أن المؤلف قد استخدم النمطين المعروفين من النصوص غير الكلامية؛ فاستخدم النص غير الكلامي الخارجي والنصوص غير الكلامية الداخلية. وقد لعبت هذه النصوص غير الكلامية – الخارجية والداخلية – جملة من الوظائف الدرامية، أهمها:

1–تحديد أماكن الأحداث.

2–وصف الأداء التمثيلي الدال.

3–وصف الملابس والإكسسورات الدالة.

4–وصف الحركة المسرحية الدالة.

5–بث أثر ملهاوي.

* * *

2– رصاصة في القلب:

لم يشر المؤلف صراحة إلى بداية الزمن في الفصل الأول من المسرحية، غير أنه يورد على لسان نجيب أن الفتاة التي أحبها قد رآها أول مرة منذ دقائق أمام محل "جروبي" تأكل "الجلاس"؛ وهو ما قد يشير إلى أحداث الفصل الأول يمكن أن تكون في أحد فصلي السنة المعتدلين (الربيع – الصيف).

وخلال الحوار الدائر بين نجيب وعبد الله – في الفصل الثاني ، يطلب عبد الله من نجيب أجرة الشقة التي يسكنها؛ ذلك أن أول الشهر قد حان أوانه. وفي الفصل الثالث تشي صورة المحضر بأن زمن أحداث هذا الفصل هو يوم الرابع عشر من إبريل، وهذا يعني أن الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثاني غير محدد. ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن زمن الأحداث منذ بداية الفصل الأول حتى نهاية الفصل الثالث يمكن أن يكون عدة أيام – يتجاوز الأسبوعين – في صدر فصل الربيع. هذا

عن الزمن الخارجي، أما الزمن الداخلي فإنه بالرغم من أن المؤلف لم يشر صراحة إليه، إلا أن إيراده للأحداث – داخل كل فصل من فصول المسرحية – يشي بمحاولة مشاكلته للواقع بين الزمن الدرامي (الداخلي) والزمن الذي يستغرقه أداء هذه الأحداث فوق خشبة التمثيل.

ولقد أفاد المؤلف من أيجاد زمن الأسبوعين بين الفصلين الثاني والثالث في إمكانية حدوث النقلة العاطفية داخل نفس فيفي التي تقوم بإزاحة خطيبها سامي خارج دائرة اهتمامها وإزاحة نجيب بك من خارج هذه الدائرة – وهو ما بدا واضحًا خلال الفصل الثاني – إلى داخلها.

يستخدم المؤلف نوعي النصوص غير الكلامية على النحو التالي:

أولا: النص غير الكلامي الخارجي / المنظر المسرحي:

يقوم النص غير الكلامي الخارجي – في صدر الفصلين الأول والثاني بجملة من الوظائف الدرامية، يمكن إيجازها فيما يلي:

1– تحديد مكان الأحداث:

تقع أحداث ملهاة **(رصاصة القلب)** الهزلية في منظرين فقط – حيث يكرر المؤلف المنظر المسرحي في الفصلين الثاني والثالث – هما: عيادة الدكتور سامي/ حجرة المكتب، وحجرة الصالون في شقة نجيب. ويمثل هذان المنظران الإطارين المكانين المحددين لموقع الفعل المسرحي.

في صدر الفصل الأول يذكر المؤلف مكان الأحداث على النحو التالي:

"عيادة طبيب، مكتب الدكتور ... حجرة لها بابان ..."[(103)].

ويمكن أن نلاحظ هنا تطرق المؤلف، ليس فقط إلى تحديد مكان الأحداث؛ وإنما يتطرق أيضًا إلى وجود بابين بها. وتبدو الوظيفة الدرامية لوجود هذين البابين، وبعدها بقليل تدخل فيفي من الباب الآخر– دون أن تقابل سامي – لتسأل عن خطيبها. وإذا كان الزمن الفاصل بين خروج نجيب ودخول فيفي قصيرًا جدًا، فإن تعدد الأبواب يصبح أمرًا ضروريًا يبرر وجود فيفي في عيادة خطيبها أثناء غيابه؛ لكي يتم بناء الموقف الدرامي – التالي لخروج سامي – على الطريقة التي كتبه بها المؤلف. وفي صدر الفصل الثاني، يذكر المؤلف نصًا غير كلامي يقول:

" الشقة التي يسكنها نجيب بشارع قصر النيل. صالون بسيط حسن الذوق .. باب في الصدر وباب في الجهة اليمنى صغير وباب بلكون في الجهة اليسرى ... منضدة كبيرة على شكل صندوق وسط الصالون ... وعليها غطاء فلا يدرك الرائي لأول وهلة أنها صندوق ... تليفون على أخرى صغيرة. وجرامفون على منضدة ثالثة، كذلك مرآة في الحائط"[104].

ويلاحظ أن هذا النص غير الكلامي محتشد بتفاصيل جزئية تمثل في مجملها المنظر المسرحي، وهو شقة نجيب الكائنة بشارع قصر النيل، وربما يكون المؤلف قصد به نوعًا خاصًا من الشقق ذات المساحة الكبيرة لتميزها في قلب العاصمة، بما تمليه من وجاهة ساكنيها لارتفاع أجرتها. ويشير المؤلف أيضًا إلى ذوق نجيب الحسن في اختيار أثاث الصالون وإلى حالته المادية المتواضعة معًا عبر التصريح ببساطة الأثاث وذوقه الحسن. أما باب الصدر فقد جعله المؤلف لخروج الممثلين ودخولهم من وإلى خشبة التمثيل – الممثلة للشقة؛ حيث يؤدي الباب الصغير إلى بقية الشقة – وهي هنا محاكاة أيقونية للواقع، كما يستثمر المؤلف باب البلكون في خروج نجيب منه ليسأل خادم سامي بعض المال. وتعلب المنضدة / الصندوق دورًا مهمًا في إثارة الضحك، مما سنرى في المبحث الرابع من هذا الفصل . أما التليفون فيؤدي دورًا مهمًا في كشف غيرة فيفي على نجيب – في نهاية الفصل الثاني ؛ إذ يجري مكالمة تليفونية مع إحدى صديقاته أمامها؛ فيشير بذلك حفيظتها، ويعكس الجرامفون المستوى الثقافي لنجيب؛ حيث يستمع إلى أحدث القطع الموسيقية الفرنسية ويرقص على إيقاعها.

2- وصف الملابس والإكسسوار:

في صدر الفصل الأول يورد المؤلف هذه الإشارة – خلال أول نص غير كلامي في المسرحية – يقول:

" الدكتور سامي يخلع على عجل المعطف الأبيض، ويرتب هندامه الخارجي بعناية، بعد أن ينظر في ساعة ذهبية في معصمه"[105]. وفيه يشير المؤلف إلى وجود المعطف الأبيض الدال على مهنته كطبيب، في محاكاة أيقونية واضحة. ثم ينوّه المؤلف إلى عناية الدكتور سامي بمظهره الخارجي (هندامه) وبما في معصمه من ساعة ذهبية، وهو ما يمكن أن يوحي بانتمائه إلى طبقة راقية، وهذا ما تنفيه أحداث المسرحية؛ ليؤكد أن سامي يحاول أن يبدو من أبناء هذه الطبقة بوساطة المظهر والنسب معًا؛ خاصة أن هذا الاهتمام بالمظهر مبعثه قرب موعد لقائه بفيفي.

3- وصف الحركة المسرحية الدالة:

في النص غير الكلامي السابق، يشير المؤلف – إلى جانب ما سبق ذكره – إلى شيئين: أولهما هو عامل الترتيب والتنظيم في شخصية سامي، وهو عامل يخلع طابع العقلانية، وهو ما يتأكد فيما بعد هذا الموقف. وآخرهما يشير إلى تأهب سامي إلى الخروج، وهو يرشح هنا لمغادرته في نهاية الموقف الدرامي التالي.

وفي صدر الفصل الثالث يذكر المؤلف أن نجيب يقف مستمعاً إلى إحدى القطع الموسيقية الفرنسية الراقية، يتحرك كأنه يرقص على أنغامها [(106)]، وبذا تضفي الحركة تصنيفاً حيًا للثقافة التي ينتمي إليها نجيب – وهي ثقافة الطبقة المجتمعية العليا في ذلك الوقت؛ خاصة أن نجيب يمارس الرقص هنا دون أن يضع في حسبانه إمكانية اختراق أحد لعالمه، أو دون يتظاهر بطبيعة غير طبيعته.

ثانياً: النصوص غير الكلامية الداخلية:

أسهمت النصوص غير الكلامية الداخلية في التعبير الدرامي بجملة من الوظائف الفنية، هي:

1- وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي:

يستثمر المؤلف النصوص غير الكلامية في وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي؛ لذا يعد هذا النوع من أنواع النصوص أقرب إلى **النص الشارح** Metaext الذي يحدد نوع الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي) بما يضمن تحقيق المدلول المقصود من الدال الصوتي المكتوب، وهو ما يفرق بين الجملة الحوارية الجادة والجملة الحوارية الهزلية عبر تلك النصوص الشارحة؛ ففي صدر المسرحية يدخل نجيب في حال هياج واضطراب شديدين، ويسأله سامي إذا كان قد قابل أحد دائنيه، هنا يشير المؤلف – قبل رد نجيب– قائلاً:

" في صوت متداع وهو مغموض العنين"[(107)].

إن المؤلف هنا يوضح الأثر العاطفي الذي سببته نظرة فتاة "جروبي" (فيفي) في نفس نجيب، ومدى الوَلَه الذي أصابه منها. وحين يذكر نجيب أنه أصيب برصاصة في قلبه، يشير المؤلف إلى طبيعة أداء جملة سامي التالية بقوله:

" (في دهشة) مش ممكن"[108].

وهو ما يدل على تصديق سامي لزعم نجيب؛ مما يدل هنا على طبيعة الأداء التمثيلي المطلوب، الذي يمكن أن يتخذه الممثل سبيلاً لأداء دور سامي في هذا الموقف، هو أداء واقعي. ويشير المؤلف إلى آلية الأداء الصوتي، الذي يوشح حوار نجيب في لحظة طلبه من سامي أن يخلصه من حالة الهبوط التي أصابت قلبه بقوله: "في صوت قاصف"[109].

وحين يعلن سامي تعجبه من ذلك المريض بالقلب – وهو نجيب هنا – الذي يمتلك هذا الصوت القوي، يشير المؤلف إلى أداء نجيب الصوتي، بقوله:

" ينزل صوته بسرعة إلى طبقة منخفضة"[110].

ويمكن أن يؤدي التناقض المعبر عن الآلية في أداء نجيب إلى تأثير مضحك مطلوب، يتناسب والموقف. وحين نجيب فيفي أول مرة في عيادة صديقه سامي، يشير المؤلف إلى رد فعله خلال هذا النص غير الكلامي:

" الباب الأيمن يفتح وتظهر (فيفي) غادة مصرية أرستقراطية".

كما أن إشارة المؤلف إلى رد فعل نجيب يمكن أن يثير تساؤلاً لدى المتلقي عن طبيعة العلاقة بينهما.
وبينما يظل نجيب في حال الكمون فترة من الوقت، يشير المؤلف إلى تزايد انفعال فيفي درجة بدرجة، وذلك بقوله:

" تتأمل جموده في دهشة (...) في شيء من الصبر النافد والحدة (...) صائحة في ضيق عصبي (...) صائحة في ضيق عصبي كذلك كالمرة السابقة (...) تتأمله لحظة من رأسه لقدمه كمن حسبته مخبولاً (...) في تهكم (...) تنظر إليه في استغراب وضيق (...) تنظر إليه في استغراب وضيق (...) تنظر إليه نظرة نافد الصبر الذي يحلم لآخر مرة (...) تنظر إليه لحظة (...) تنظر إليه شذراً ..."[102].

ويلاحظ هنا أن خط التعبير الإيمائي والصوتي لفيفي يزداد حدة كلما تقدم الموقف أكثر، وهو ما يثير نجيب ويحوله من حال المبغوت إلى استيعاب وجودها والتعامل معها، ثم بدء مغازلته إياها.

وفي الموقف التالي مباشرة، يدخل سامي، ويكشف لفيفي مدى حب نجيب لفتاة "جروبي" – وكان نجيب قد كشف لها أنها أكلت الجلاس في محل "جروبي" . وخلال هذا الموقف الدرامي المفارق، يرصد المؤلف جملة التعبيرات الإيمائية والصوتية بين فيفي ونجيب على النحو التالي:

النص غير الكلامي المصاحب لحوار فيفي	النص غير الكلامي المصاحب لحوار نجيب
* بتهكم.	* لا يجسر على النظر إليها.
* سبور.	* في حيرة.
* ...	* يدير وجهه ويتحرك.
* باسمة.	* خافتاً وهو ينظر إليها.
* لنجيب في تهكم خفي.	* ينحني.
* باسمة.	*صائحًا منفجراً.
* ضاحكة وتقول بصوت خافت.	*...[103].

ويمكن أن يدل الجدول السابق على أن جميع التعبيرات الإيمائية والصوتية التي تصاحب حوار فيفي، تكشف عن مدى سعادتها بعد أن علمت أن نجيب يحبها هي، في مقابل شعور نجيب بالحصار؛ نتيجة لاختبار أخلاقي مقلق. كما يمكن أن يشمل هذا الموقف – في كليته – مثيراً للضحك، كما ستضح في المبحث الرابع من هذا الفصل.

وفي موضع آخر، يشير المؤلف إلى طريقة النطق التي يمكن أن يلتزمها الممثل في أداء دوره، مثلما حدد طريقة نطق الخواجة – في الفصل الثالث – بقوله:

" وهو (يقصد الخواجة) يتكلم بلغة واضحة سليمة مع عجمة خفيفة"[114].

وهذا الأداء الصوتي يمكن أن يجعل محاكاة الشخصية عبارة عن علامة أيقونية.

2- وصف الملابس والإكسسوار:

في صدر الفصل الثاني، يصف المؤلف ملابس نجيب بقوله:

" أمام المرآة بالقميص والبنطلون يربط الكرافتة"[115]، وهو ما ينم عن اهتمام نجيب بهيئته دون أن يكون على موعد مهم مع أحد، وهو ما يكشف عن أسلوب خاص من أساليب الحياة المجتمعية؛ حيث الاعتداد بالهيئة الخارجية يمثل جزءاً طبيعياً / تلقائياً من السلوك اليومين يعتمد على دافع داخلي لا مثير خارجي. وهو ما يتناقض مع اعتناء سامي بهيئته في صدر الفصل الأول؛ حيث إن اعتداد سامي بهيئته بعثه ذلك الموعد المهم الذي ضربه لخطيبته بعد قليل؛ ذلك أنه – سامي – يحاول أن يظهر بمظهر أبناء الطبقة المجتمعية الراقية عن عمد .

وفي نص غير كلامي تالٍ يشير المؤلف إلى أن نجيب:

"يتناول الجاكته من على مقعد ويلبسها"[116]، وهو استمرار تلقائي لكمال الهيئة، دون أن يكون ثمة دافع خارجي لظهور نجيب بهذه الهيئة. ونعتقد أن المؤلف قد عمد إلى التأكيد على أن الظروف الخارجية قد تدفع بنجيب إلى أن يكون أقل اعتداداً بنفسه؛ ذلك أن البواب يضطره – بعد أن يطلب منه نصف ريال – أن يخلع جاكتته ويقذف بها في وجه البواب؛ ليؤكد أنه لا يمتك أي مال، بعد أن يعتقد أن هيئة نجيب تشير إلى خروجه، وأن خروجه قد يعني امتلاكه لبعض المال. يقول المؤلف:

" ينهض (يقصد نجيب) ويخلع جاكتته، ويقذف بها إليه (يقصد البواب)"[117]. وهو ما ينوّه إلى ما يتمتع به نجيب من أصالة انتمائه للطبقة المجتمعية الراقية، في مقابل تكلّف سامي ومحاولته التظاهر بانتمائه لهذه الطبقة بوساطة بعض الشكليات غير الأصلية فيه.

ونلاحظ أن المؤلف لم يشر إلى الملابس الممثلة اللاعبة دور فيفي، ولكنه اكتفى بالإشارة الآتية: " تظهر (فيفي) غادة مصرية أرستقراطية رشيقة جميلة"[118]، ونعتقد أن تعبير (غادة مصرية أرستقراطية) يفرض مجالاً ملزماً لاختيار ملابس ملائمة تتفق وهذا الوصف الشامل، كما تتلاءم وذوق الممثلة التي تلعب دور فيفي، بما يعكس مستوى طبقة الشخصية، ويدل على ذوق – إلى جانب ذوق مكان العرض وزمانه – فتاة غير متكلفة في هيئتها.

وفي الفصل الثالث من المسرحية، يورد المؤلف نصاً عير كلامي خاصاً بإحدى الإكسسورات، بقوله:

" في يده (يقصد البواب) ورقة"[119].

ثم ينكشف – خلال الفصل الثالث – أن هذه الورقة هي فاتورة حساب البقال؛ لذا يلعب النص غير الكلامي هنا دورًا توكيديًا لما جاء في الحوار الدرامي.

وفي نفس الفصل، يشير المؤلف إلى وجود وحدة إكسسوار أخرى، بقوله:

" يفتح درجًا (نجيب) ويخرج خاتمًا من الماس"[(120)].

ويلعب هذا الخاتم دورًا أساسيًا في توضيح انتقال اهتمام فيفي من سامي إلى نجيب، وذلك خلال الموقف الدرامي الذي يبدأ بدخول المحضر والخواجة وشيخ القسم.

وفي الفصل الثالث أيضًا، يشير المؤلف إلى نص غير كلامي بقوله:

" يدخل (يقصد البواب) ومعه ورقة"[(121)].

ويهدف هذا النص إلى التأكيد على محتوى الحوار الدرامي المصاحب؛ حيث يتضح ميعاد الحجز على أثاث شقة نجيب؛ لذا يعد التنويه عن وجود هذه الورقة أمرًا لازمًا للترشيح لموقف درامي تالٍ.

3- وصف الحركة المسرحية الدالة:

من الملاحظ أن المسرحية تزخر بنمطين مختلفين من الحركة المسرحية؛ أولهما وظيفية وآخرهما دالة؛ إلى جانب الحركة المثيرة للضحك! وتؤدي الحركة الوظيفية دورًا أساسيًا يعني بمشاكلة الواقع؛ مثلما يشير المؤلف – عبر نص غير كلامي – يقوله:

"يتجه (يقصد البواب) إلى التليفون"[(122)].

وينوه هذا النص غير الكلامي إلى المكالمة التليفونية؛ حيث يوضح العلاقات النسائية المتعددة التي يحظى بها نجيب، وهو ما يمهد للموقف الأخير في الفصل الثاني ؛ حيث يكلم نجيب – على مرأى ومسمع من فيفي – إحدى صديقاته لكي يبعد فيفي عنه.

أما الحركة الدالة فتتمتع المسرحية بالكثير منها، على سبيل المثال – لا الحصر – في أول موقف في المسرحية ؛ حيث يشير المؤلف بالنص غير الكلامي التالي:

"يفتح أحد البابين (يقصد سامي) ليخرج وهو يصفر بفمه مبتهجًا فيصطدم بشخص (يقصد نجيب) حسن الهندام داخلاً".

ونلاحظ هنا الفارق الدال بين حركتي سامي ونجيب من حيث الإيقاع، بين هدوء سامي واضطراب نجيب؛ إذ إن لمؤلف – هنا – يشير إلى طبيعة حركة كل منهما، ويوشح هذه الحالة الانفعالية بطابع حركي / مرئي دالٍ. وفي نص غير كلامي آخر، يقول المؤلف:

"ينحني (يقصد نجيب) ويتناول سيجارته التي ألقاها على الأرض ويمسحها في كمه ويضعها في فمه ... "[124].

يتعارض هذا النص غير الكلامي مع نص كلامي سابق، يذكره المؤلف قائلاً:

" في حركة غريزية ينزع في الحال السيجارة من فمه، ويلقي بها على الأرض ... "[125].

ومن الملاحظ أن النص غير الكلامي الأخير قد ورد بعد جملة حوارية على لسان فيفي تعني أنها لا تحب الرجل الذي يدخن؛ لذا تصبح الحركة الآلية في إلقاء السيجارة موقفًا حركيًا يعني رغبته في التعبير عن حبه لها. أما النص غير الكلامي الأول فيعني أنه لا يريد حبها بعدما عرف منها أنها مرتبطة عاطفيًا بشخص آخر. وبذا تصبح الحركتان هنا من النوع الدال على موقف نجيب من فيفي في حالين متعارضين؛ مما يكشف جانب التلقائية في شخصية نجيب التي تعكس مركب الآلية الذي يحكم هذه الشخصية.

وبهذا، نلاحظ – مما تقدم – أن النص غير الكلامي (الخارجي والداخلي) قد لعب أدوارًا وظيفية مهمة في مسرحية (رصاصة في القلب)، وهي أدوار يصعب الاستغناء عنها؛ ذلك أنها ليست مكملة للنص الكلامي فحسب، وإنما تلعب دورًا حيويًا في التعبير الدرامي بشكل مفرد

* * *

ويمكن أن نخلص – من كل ما تقدم – إلى الدور الحيوي للنصوص غير الكلامية في مسرحيتي (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب) تقوم بأداء وظائف فنية محددة، وهي:

1- تحديد أماكن الأحداث.

2- وصف الملابس والإكسسوار الدالة.

3- وصف الحركة المسرحية الوظيفية والدالة.

4- وصف / تحديد الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي).

5- بث أثر مضحك.

ومن الملاحظ أن المؤلف قد طور من استخدام النصوص غير الكلامية – على المستويين الكمي والكيفي – من (المرأة الجديدة) إلى (رصاصة في القلب) تطوراً انعكس في استثمار الإمكانات المتاحة للنصوص غير الكلامية في التعبير الفني الدال. وإذا كان المؤلف قد عمد إلى توظيف معظم النصوص غير الكلامية في مسرحية (المرأة الجديدة) كدال مثير للضحك في المقام الأول وقناة تعبير فني في المقام الثاني. فإنه يجعل من النصوص غير الكلامية لمسرحية (رصاصة في القلب) أداة تعبير فنية في المقام الأول ودالاً مضحكًا في المقام الأخير. وهو ما يشير إلى تطور حرفية توظيف النصوص غير الكلامية بين المسرحيتين.

كما يمكن أن نخلص إلى أن المؤلف قد استثمر الإشارات الزمنية في مسرحية (المرأة الجديدة) في جعل وحدات الفعل تتصف بمشاكلة الواقع، إلا أن إيراده زمنًا مقداره شهر بين الفصلين الأول والثاني كان مجانياً ولم يقدم أية وظيفة درامية محددة.

وفي مسرحية (رصاصة في القلب) لم يعمد المؤلف إلى ذكر أي إشارة زمنية داخل الفصول الثلاثة، بالرغم من حاولته – عبر طبيعة عناصر الفعل وطبيعة ترتيبها – جعل العمل يتصف بمشاكلة الواقع والمعقولية معًا، ولقد وظف الزمن الفاصل بين الفصلين الثاني والثالث – مقداره أسبوعان – في جعل التحول العاطفي لدى فيفي يبدو تحولاً معقولاً. وهذا يفضي بنا إلى أن توظيف الزمن في مسرحية (رصاصة في القلب) كان توظيفاً فنيًا أرقى من توظيفه في مسرحية (المرأة الجديدة).

* * *

المبحث الرابع

تطور استخدام مصادر المضحك في الهزلية وملامح النمط الملهاوي

1- المرأة الجديدة:

يبالغ "ستاين" حين يقول:

" لقد حان الوقت للمطالبة بإيقاف استخدام التصنيفات (ملهاة، مأساة) (...) إن مقياسنا يجب أن يبقى شدة التأمل وحدة التعليق اللذين تدعو إليهما المسرحية "[126]؛ ذلك أن النص الدرامي نفسه، بما يشتمل عليه من مواصفات تقنية، هو الذي يفرض – في أغلب الأحوال – هذا التصنيف؛ إذ إن النص الدرامي قد يحتوي على مصادر المضحك بوضوح، أو يحتوي على الخصائص المميزة للمأساة بجلاء؛ مما يفرض على الباحثين ضرورة التعامل مع هذا النص بوصفه نصًا ينتمي إلى نوع درامي معين (ملهاة، مأساة، درام)؛ انطلاقًا من الإمكانات التقنية للنص نفسه. لذا، نتفق مع رأي مارتن إسلن – ونختلف بالتالي مع رأي ستاين السابق – حيث يقول:

" عن طريق أسلوب كتابة المسرحية يدرك الجمهور من فوره – إدراكًا داخليًا في معظمه، كيف عليه أن يفهم المسرحية؟ وعلى أي مستوى يجب أن يتفاعل معها ...؟ " [127].

وإذا كان المتفرج العادي يدرك – كما أوضح إسلن – طريقة تلقي المسرحية المعروضة، ألا يفرض هذا بالضرورة إدراك المتخصص (بطريقة واعية) وليس (بإدراك داخلي فقط) الوسائل التقنية التي تؤدي إلى تفاعله مع هذا الحوار أو ذاك؟

قبلاً، عمد أرسطوطاليس Aristoteles (384 ق.م– 322 ق.م) إلى ربط الملهاة بالمضحك، حيث يكرر لفظة مضحك – حين يتحدث عن موضوع المحاكاة في الملهاة – ثلاث مرات [128]، وهو ما يشي بوجوب وجود المضحك في معظم أنماط الملهاة. ومن هنا يجدر بنا أن نذكر القاعدة الأولية لما هو مضحك، حيث يقول برجسون H.Bergson :

" لا مضحك إلا فيما هو إنساني" [129]. وهذا يعني أن الإنسان هو موضوع المضحك، ومحور اهتمامه وأداته الأساسية؛ لكي يتحقق ويصير فعالاً. ويضيف برجسون العامل المؤثر في زيادة تأثير المضحك، قائلاً:

"حين يكون المضحك ناتجًا عن سبب ما، فإنه يزداد إضحاكًا بنسبة ما نرى سببه طبيعيًا ... " [130].

ويقصد من تعبير "طبيعي" هنا ما يبني أمام المتلقي لحظة بلحظة، هو ما يتقابل مع تعبيرَيْ (مفاجئ) وغير (تلقائي).

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن ازدياد قيمة المضحك يبدو كلما بدا السبب المضحك أكثر طبيعية أو تلقائية، أو ما يمهد له بشكل جيد.

تحتوي مسرحية (المرأة الجديدة) على مصادر مضحك (الشخصية، الموقف، اللغة، والحركة). ويمكن أن نعرض ذلك على النحو الآتي:

أولا: الشخصية:

اهتم المؤلف بتصوير شخصية "فاطمة هانم" بوصفها مصدرًا من مصادر المضحك؛ إذ يصفها – عند ظهورها أول مرة في الفصل الأول – بقوله:

" تكون الداخلة هي (فاطمة هانم) بخلقتها الدميمة القبيحة، ونظارتها السوداء ذات الطراز القديم على عينها، وهي بالجملة ذات منظر قبيح وطراز قديم جداً ... "[131].

ولعل عدم وعي هذه الشخصية بحدودها الذاتية هو أول ملمح من ملامح المضحك في هذه الشخصية؛ ذلك أنها – بالرغم من وصف المؤلف إياها أنها قبيحة – تعتقد أنها تتميز بالجمال والخفة[132]، مما يبدي المضحك هنا متمثلاً في مصدر (التنكر)، إلى جانب مصدر (الصلابة) التي تتسم بها في الفصل الثالث[133]، ثم تأكيد مصدر (الصلابة) وتكراره بصورة آلية [134]، وينطبق عليها القول:

"إن عدم وعي الشخصية النمطية بحدودها الذاتية هو الذي يجعل من أفعالها وردود أفعالها سلوكًا مندفعة بصلابة تكوينها ... "[135].

ويعد كل من (التنكر، الصلابة، التكرار، والآلية) هي المسئولة عن المضحك في تصوير شخصية "فاطمة هانم"[136].

ثانيًا: الموقف:

يستثمر المؤلف الموقف كمضحك؛ ففي الفصل الأول يستخدم (المحاكاة الساخرة Burlesque) حينما يقلد "محمود بك" شخصية "فاطمة هانم" أمام صديقيه في الفصل الأول [137]، ويكرر المؤلف نفس المصدر المضحك حين يقلد علي زوجته في الفصل الثالث [138]. ويستخدم المؤلف أيضًا (التنكر) في موقفين دراميين متشابهين بين نعمت وليلى ونجيب بك؛ حيث بدأ الموقف الدرامي – من حيث المشاعر – فاترًا، ويصاحب هذا الفتور حديثًا عن أحد منتجات السفور (الصداقة)، ثم يتحول هذا الموقف إلى بيئة عاطفية متأججة بما يصاحبه من التنازل عن فكرة السفور – مؤقتًا، ثم يتدخل مثير خارجي (الجرس– صوت شاهين) يحول الموقف الملتهب عاطفيًا إلى فتور مرة أخرى، فتردد كل منهما دعاوي السفور من جديد، وهو ما يمثل قناعًا يتم إزالته، ثم إعادته كرد فعل لمثير خارجي [139].

هذا، ويكثير المؤلف من استخدام مصدر (الذهول) ضمن مصدر الموقف؛ ففي بداية الفصل الأول يوقظ الخادم محمود بك:

"محمود: (بتثاقل) الساعة كام؟!

الخادم: الساعة خمسة!

محمود: إخص على دمك! ... نايمين أربعة ونص، وتصحينا الفجر؟ ياتور امش انجر ! (يدير ظهره لينام من جديد).

الخادم وسامي: (معًا بدهشة) فجر؟

سامي: "ينهض" محمود ! ... قوم ...فجر مين؟ ... داحنا المغرب.

محمود: الساعة كام؟

سامي: فاضل نص ساعة ع المغرب!

محمود: (يفرك عينيه بكسل) أنهي مغرب؟!

سامي: أنهي مغرب؟ ... والله ما أعرفش ... انت ادرى ... "[140].

ويستخدم المؤلف – إضافة لما سبق – (التكرار) المبني على (الآلية) مصدراً للإضحاك، ويوجد المؤلف مضحك (التكرار والآلية) على النحو الآتي:

1- محمود بك مع أصدقائه، يتوسل إليهم أن يتركوا منزله؛ لأنه على موعد مع صديقته بعد قليل.

2- صوت جرس الباب ينبئ عن وصول زائر.

3- محمود بك يدفع أصدقاءه إلى إحدى الغرف، ويغلق عليهم الباب.

4- محمود بك يقف أمام المرآة؛ فيعدل هيأته استعداداً لاستقبال الزائر المنتظر.

5- محمود بك يستقبل الزائر، فيكتشف أنه شخص غير مرغوب فيه[141].

ويكرر المؤلف نفس هذا الموقف – المبني على الآلية – ثلاث مرات، وفي كل مرة يكتشف محمود بك أن الزائر هو غير من ينتظر.

ومن الملاحظ أن المؤلف قد عمد إلى إثارة الضحك خلال الموقف عبر: المحاكاة الساخرة، التنكر، الذهول، الآلية، والتكرار – فقط في هذه المسرحية.

ثانيًا: اللغة:

يعد استخدام مصدر (السباب) بوصفه مصدراً من مصادر المضحك اللغوي في المسرحية؛ ففي الفصل الأول نجد أمثلة قليلة، مثل: (حاسب رجلي ياعربجي– يا تور امشي انجر)[142]، كما استخدم المؤلف (التصوير اللغوي غير المعقول) بكثرة على لسان شخصية فاطمة هانم التي تقول:

"بقولك اقطع لسانك اللي أنت متلفع بيه ده – وإلا يبقى ذر عيني طول كده – لولا خوفي لا اللي على يحضروا ..."[143].

ويستخدم المؤلف مصدر (التصوير اللغوي غير المعقول) – في الفصل الأول – على لسان دادة زينب، التي تقول لمحمود بك: "خليك جمل"[144].

وإلى جانب ما تقدم، يستخدم المؤلف مصدر (الذهول)؛ وذلك من خلال المفارقة القائمة بين محمود بك ودادة زينب؛ إذ إنها لا تعرف علم محمود بك بموت شقيقته المسنة، في الوقت الذي يظن أنها سوف تخبره بكارثة جديدة.

"دادة زينب: (بصوت مخنوق حزنًا) ... أختك ! البقيه في حياتك ... هئ .. هئ .. (...).

محمود: ما هو .. آه !... ما إحنا عارفين ده!

دادة زينب: بلغك؟!

محمود: فجيعتنا يا دادة! ...إفتركت حصلت مصيبه(يستدرك حالاً) مصيبه تانيه يعني"[145].

ولقد استخدم المؤلف المصدر السابق في موقف درامي سابق [146].

وبذا، يمكن القول إن المؤلف قد استخدم ثلاثة مصادر أساسية للمضحك اللغوي، هي:

(السباب، التصوير اللغوي غير المعقول، والذهول)، وهي تتكرر في مواضع متفرقة في المسرحية.

رابعًا: الحركة:

خلال أول نص غير كلامي في المسرحية، يوظف المؤلف (الصلابة) في صدر الفصل الأول؛ حيث يغط محمود بك وشاهين وعلي في نومهم، وهم في مواضع متفرقة من الغرفة، وأوضاع جسدية مختلفة، ومع محاولة سامي – بمعاونة الخادم – إيقاظهم ينكشف هذا المضحك بوضوح؛ إذ

يبدو كل منهم وكأنه (مجرد شيء) متنزع الإرادة، فيسلكون سلوكًا آليًا بفعل استغراقهم في النوم، ويزداد التأكيد على فعالية هذا كلما ازداد سامي – والخادم – إصرارًا في إيقاظهم، وعندما يستقيظ محمود بك وينتبه إلى قرب ميعاده مع صديقته تتأكد (الصلابة) أو (التشيؤ) في كل من شاهين وعلي، بقوله:

" لازم تهز الواحد منهم زي ما تهز شجرة التوت لحد ما يقوم لواحده .. ياالله استلم إنت سي علي ..."[(147)].

إلى جانب ذلك، يوجد (التنكر) في الحركة المسرحية، يقول المؤلف في أحد النصوص غير الكلامية في الفصل الثاني:

"يلتفت خلفه (يقصد نجيب) فيرى نعمت داخلة؛ فيرتبك ويقف صامتاً. نعمت تدخل وكل أفكارها متجهة إلى ليلى. نجيب يلحظ ذلك فيشتد ارتباكه ويأخذ في التهقهر والابتعاد كلما أخذت نعمت في الاقتراب من ليلى. ليلى تلتفت جيدًا نحو نعمت، ونعمت متجهة نحوها. تقفان تحملقان إحداهما في الأخرى. في أثناء ذلك يكون نجيب قد انسحب بهدوء من الغرفة دون أن يشعر به أحد ... "[(148)].

ونرى أن المضحك يمثل (تنكرًا)؛ ذلك أن تجيب بالانسحاب / التخفي، يبدأ بالحضور الجسدي، وحين تخرج نعمت لتكشف ليلى في المنزل، يبدأ التخفي – الغياب / التنكر تدريجيًا حتى يصبح خارج دائرة الوجود الجسدي في هذا الموقف.

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن المؤلف قد استخدم في مسرحيته (المرأة الجديدة) مصادر المضحك المختلفة : (الشخصية، الموقف، اللغة، والحركة)، وأنه اعتمد على مصدر (الموقف) أكثر من غيره للإضحاك؛ ذلك أن أغلب المواقف – التي تتألف منها هذه المسرحية – هي مواقف ملهاوية. وقد اعتمد المؤلف – خلال الموقف والشخصية واللغة والحركة – على مصادر : التنكر، الصلابة، التكرار، الآلية، الذهول، والمحاكاة الساخرة.

* * *

2- رصاصة في القلب:

يُعنى المؤلف في مسرحيته (رصاصة في القلب) بمصادر المضحك المختلفة، ويمكن دراسة مصادر المضحك هذه على النحو الآتي:

أولاً: الموقف:

يلعب الموقف دورًا أساسيًا – بوصفه أهم مصادر المضحك – في المسرحية؛ ففي صدر المسرحية ينشئ المؤلف أول هذه المواقف، حيث يدخل نجيب مكتب – في عيادة – الدكتور سامي، وهو في حال الهياج والاضطراب الشديدين. ثم يبرر حالته لصديقه أن رصاصة قد أصابته في قلبه، وهو يريد طبيبًا لكي يسعفه. وفي نهاية الموقف يتضح أن كل ما ألمّ بنجيب مجرد نظرة، نظرت إليه بها فتاة كانت تأكل "الجلاس" أمام محل "جروبي"، وأنه واقع في حبها . ويبدو أن مصدر المضحك في هذا الموقق يتمثل في (المبالغة)(149).

وفي موقف آخر، يعتمد المؤلف على مصدر (الذهول)، حين تدخل فيفي أول مرة المنظر المسرحي – في الفصل الأول – حيث يراها نجيب، فيتوقف تمامًا عن الكلام، ثم يصبه الذهول فلا يستطيع أن يرد بإجابات تتوافق مع أسئلتها(150).

وفي موقف ثالث، يستخدم المؤلف (المفارقة) مضحكًا، حين يفضح سامي صديقه نجيب – أمام– فيفي – بشأن فتاة "جروبي"، دون أن يدري سامي أن فيفي هي نفسها الفتاة التي قابلها نجيب أمام "جروبي" وبهذه المفارقة، أوضح سامي – عن غير قصد – لفيفي أن نجيب يحبها هي، خاصة بعدما أحست فيفي أن نجيب قد رآها أمام محل "جروبي"، وهي تأكل الجلاس(151).

ويستخدم المؤلف نفس المصدر السابق حين يأمر المحضر الشياليين بحمل الصندوق دون أن يعلم أن نجيب يختبئ داخله ، في الوقت الذي تثنيه فيفي عن أخذ الصندوق، وهو مصرّ أن يحمله الشيالون ضمن أثاث شقة نجيب(152). وفي نفس هذا الموقف، يستثمر المؤلف وجود نجيب داخل الصندوق – دون علم أحد غير فيفي والبواب – في إيجاد مصدر (المباغتة) المضحك؛ حين يخرج نجيب فجأة من الصندوق، ويفزع منه المحضر والخواجة وشيخ القسم (153).

وإلى جانب ما تقدم ذكْره من مصدر الموقف، يستخدم المؤلف (التناقض)، ويقصد به قلب الأوضاع – وبخاصة الاجتماعية؛ وذلك حين يدعو إحدى الفتيات أيضًا نجيب – عبر الهاتف – للخروج، في الوقت الذي لا يملك فيه أي مال، فيلتفت إلى البواب قائلاً:

" نجيب: نصف ريال سلف يا عبد الله بك!..."(154).

ثم يطور المؤلف هذا الموقف ويستثمره ملهاوياً بأن يستخدم مصدر (التناقض)، وهو تناقض الحال مع الفعل، وذلك خلال الحوار التالي:

"عبد الله: مين؟

نجيب: ابحث في أي حته .. لازمني ضروري .. اعمل معروف.

عبد الله: تعمل به إيه جنابك؟

نجيب: أجرة تاكسي يا مغفل..."[155].

وتوضح الجملة الحوارية الأخيرة رفعة الحال من حيث وسيلة المواصلات واستخدام (السباب)، مع تناقضه مع الموقف الذي يطلب فيه نجيب نصف ريال من البواب. وبهذا يتضح أن المؤلف قد استخدم الموقف من خلال استخدام مصادر متعددة للإضحاك، هي:

المبالغة، المفارقة، الذهول، والتناقض.

ثانياً: اللغة:

كذلك يكثر المؤلف من استخدام المضحك اللغوي في مصادر متعددة طوال المسرحية، فيستخدم (التهكم) بوصفه مصدراً مضحكاً في بداية المسرحية على لسان الدكتور سامي، الذي يقول له نجيب:

" نجيب: ابعت حالاً هات لي واحد حكيم.

سامي: وأنا يعني أمال هنا طرطور؟"[156].

كما يستخدم مصدراً يعنى بتجسيد المجرد – أو ما يمكن تسميته بتصوير الصورة الذهنية في قالب مادي – مثل قول الدكتور سامي لنجيب:

" سامي: (...) رصاصة في القلب ولسه عايش؟ إنت عايز تطير من عقلي حبة الطب اللي باكل بيهم عيش"[157].

ومثل قول نجيب للبواب ... في الفصل الثاني من المسرحية: "خذها من قصيرها ... إلا أنا دلوقت العفاريت بتلعب قدامي"[158].

كما يستخدم المؤلف (السباب) بوصفه مصدراً مضحكاً، مثل قول نجيب للبواب:

" إنت مش عبد الله البواب ... إنت عبد الله الجحش"[159].

وإلى جانب استخدام مصدرَيْ (التصويري المادي والسباب)، يستخدم المؤلف (المبالغة التصويرية) مصدر إضحاك، ويبدو ذلك جلياً في الموقف الأول من المسرحية:

" نجيب: كنت باخد واحد ويسكي على البار ... واحد بس "أبيرتيف" مفيش غيره..وأنا خراج لقين عينيها في عيني راح قلبي عامل كده (يقبض يده) وراح ساقط تحت رجلي واتدحرج في الشارع على الأسفلت"[160].

ويستخدم المؤلف (التكرار) مصدراً مضحكًا، ويبدو ذلك واضحًا في قول سامي – في الفصل الثاني – لنجيب:

" سامي: أنا وقعت من السما وانت تلقفتني"[161]. وذلك لغرض اقتراض مبلغ مالي كبير من نجيب، وفي الفصل الثالث يدخل سامي مرة أخرى لنجيب، قائلاً: "شوف يا نجيب ... المسأله إني أنا وقعت من السما"[162].

ونرى أن تكرار سامي لهذا التعبير مرتين يعد مضحكًا لتماثل الوحدتين وإيرادهما لأداء نفس الغاية. وفي موقف آخر، يوظف المؤلف (الذهول) كمضحك؛ حيث يبدأ نجيب في استيعاب وجود فتاة "جروبي" أمامه (فيفي)، فيرد عليها بجمل تتسم بالذهول اللغوي، مثل:

" نجيب: (يتمالك) أيوه يا أفندم .. حضرتك منتظره .. مين؟ (..) آه .. الدكتور سامي؟ أيوه يا أفندم ... أقدر أقول لحضرتك"[163].

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن المؤلف قد استخدم ستة مصادر ضمن المضحك اللغوي؛ هي: التهكم، التصوير الذهني المادي، السباب، المبالغة، التكرار، والذهول.

ثانيًا: الحركة:

بالرغم من شيوع الحركة كمصدر مضحك، إلا أن المؤلف لم يستخدم سوى مصدرين فقط ليجعل من الحركة حركة ملهاوية، أول هذين المصدرين هو (التنكر)؛ حيث يقوم نجيب بالاختباء من زائر غير مرغوب في مقابلته، مثلما يختبئ في الصندوق الشبيه بالمنضدة في صدر الفصل الثاني من المسرحية. أما الثاني فيعتمد على نفس المصدر الأول، وهو تكرار نفس الحركة المعنية بالاختباء.

ويلاحظ أن المضحك في هذا التكرار هو الاعتماد على منطق آلي يبدو من خلال اختباء نجيب فور سماعه جرس الباب، وفي كل مرة يدق فيها الجرس يسرع نجيب – بنفس الحركة الآلية – إلى الاختباء في الصندوق منكرًا وجوده في شقته[164].

وبهذا، نخلص إلى أن المؤلف قد استخدم كلاً من مصدرَيْ (التنكر) و(التكرار)، ضمن مضحك الحركة. كما نخلص إلى أن المؤلف قد استخدم ثلاثة مصادر فقط للإضحاك، هي حسب ترتيب وجودها في المسرحية: الموقف، اللغة، والحركة. وذلك عبر مصادر الإضحاك المتعددة، وهي: المبالغة، الذهول، التناقض، التهكم، التصوير الذهني المادي، السباب، التكرار، والتنكر. إلى جانب استخدامه تقنية (المفارقة)؛ حيث يستثمرها لأداء وظيفة درامية إلى جانب وظيفتها كمضحك.

ملامح النمط الملهاوي

في مسرحيتي (المرأة الجديدة- رصاصة في القلب):

بالرغم من وجود دراسات عديدة قد تخصصت في دراسة الملهاة Comedy – في العربية والإنجليزية – إلا أن ما يتوفر منها في مصر لا يحتوي على دراسة دقيقة واحدة لأنماط الملهاة المختلفة؛ تعني بالملامح التقنية لكل نمط على حدة؛ فيعرض مولوين ميرشنت Moelwyn Merchant – على سبيل المثال – في كتابه "الملهاة Comedy " تشابه المسرحية الساترية Satyr Play الإغريقية والهزلية Farce دون أن يؤكد هذا الرأي بعقد مقارنة بينهما، أو يذكر الملامح التقنية لأحدهما، أو لكليهما. وفي موضع آخر – في نفس الكتاب – يعرض ميرشنت لاختلاف الهزلية عن المسرحية العبثية Absurd دون أن يوضح – بشيء من التفصيل – هذا الاختلاف من الناحية التقنية التي تميز إحداهما عن الأخرى [165]، وتحت عنوان "الهزلية" يشير "إريك بنتلي – Eric Bently إلى أن من خصائص الفارص شيوع موضوع السخرية من الزواج والخيانات الزوجية [166]، وهو يتفق – في ذلك – مع ما ذكرته "فيلليس هارتنول – Phyllis Hartnoll" في كتابها "رفيق أكسفورد إلى المسرح" في أن الهزلية تعتمد على موضوع الخيانات الزوجية في الغالب[167].

ويوضح قاموس المسرح الألماني أن الهزلية قد صارت مفهومًا جامعًا لعدة أشكال من المسرحيات الملهاوية منذ القرن التاسع عشر، وقد عبر عنها على نحو يقترب من الجروتتك Grotesaue، مثلما نجد في مسرحيات آثر (داموف- A.Adamov 1908-1970)..."[168].

ولعل المقصود بوجه الشبه بين دراما العبث والهزلية هو طبيعة أفعال الشخصيات، أو منطق تسلسل الحوادث، كما تؤكد "ميلز دافيز" حيث تقول : "يعني الفارص بعنصر اللامعقولية، هو جانب مهم في الطبيعة البشرية "[169]. وهي ترجع إلى: "أن عدم وعي الشخصية النمطية بحدودها الذاتية هو الذي يجعل من أفعالها سلوكًا أعمي، مندفعة بصلابة تكوينها ... "[170].

ويفسر د. إبراهيم حمادة هذا باحتواء الهزلية على :

"الشطط في استخدام المرح، والتهريج، والتناقضات في المواقف، والشخصيات التي لا يحكمها قانون الاحتمال والممكن"[171]. وهو يتفق مع رأي د.محمد مندور في أن الوظيفة الأساسية للهزلية هي إشاعة التسلية والترفيه لدى جمهور المتفرجين ...[172]. ومن الجدير بالذكر أنه يمكن عرض الملامح التقنية المميزة للهزلية على النحو الآتي:

1- غالبًا ما تدور أحداثها حول الموضوعات العاطفية خارج علاقة الزواج الطبيعية وداخلها.

2- تعتمد اعتمادًا أساسيًا – على المهارة في بناء الحبكة، أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات وبناء الحبكة يتألف من سلسلة من التعقيدات والحلول التي يبرع المؤلف في نسج خيوطها [174].

3- تحتوي على موقف لا معقول يدور حول علاقات الخيانة الزوجية [175].

4-مليئة بمشاهد التهريج والإسراف في الهزل[176].

5- تتميز بوجود: المباغات، المصادف والمبالغات. ولا تراعي مبدأ الاحتمالية في كثير من الأحيان[177].

6- توظف أنماطًا من الشخصيات الكاريكاتورية أو المبالغ فيها، ويضعهم المؤلف في مواقف تبدو غير محتملة[178].

7- لا تستهدف شيئًا غير إثارة الضحك دون أن يكون لها أي هدف اجتماعي أو أخلاقي [179].

8- تنقسم إلى عدة أنواع، هي:

هزلية الشجار – هزلية كرة الثلج – هزلية الطلسم – هزلية الحدث الدائري – هزلية الانقلاب – الهزلية المخزنة[180].

وإذا نظرنا إلى هذه الملامح التقنية التي تميز الهزلية، في ضوء المواصفات التقنية لمسرحيتي: المرأة الجديدة ورصاصة في القلب ، سنجد ما يلي:

1- من حيث الموضوع:

تحتوي مسرحية (المرأة الجديدة) على موضوع عاطفي بعامة والخيانة الزوجية بصفة خاصة؛ إذ يركز المؤلف على الخيانة الزوجية التي يقوم بها كل من الزوج سامي – الذي يحاول أن يقيم علاقة غرامية مع ليلى، ونعمت التي تحاول أن تقيم علاقة غير شرعية مع نجيب بك. كما أن ارتباط ليلى بنجيب بك – على المستوى العاطفي – كان يشغل محور الفعل طوال المسرحية . ولا يقف الأمر عند حدود الخيانة الزوجية – أو العاطفية – فحسب. وإنما تتطرق المسرحية أيضًا إلى خيانة الدور الاجتماعي الحيوي أيضًا، مثلما خان محمود بك دوره الأبوي تجاه ليلى، وخانت ليلى صديقتها نعمت؛ حين سمحت لنفسها أن تقيم علاقة مع زوج صديقتها.

وفي مسرحية (رصاصة في القلب) استطاعت "فيفي" أن تخون وفاءها لخطيبها – بالرغم من محاولة أن تقييم علاقة مع نجيب، وقد اختار نجيب الدور الاجتماعي القديم (الصداقة – الوفاء السامي) في مقابل التضحية بالحب الذي يكنه لخطيبته.

2- من حيث الحبكة والشخصيات:

رأينا – في المبحث الأول من هذا الفصل – أن المؤلف لم يهتم بتصوير الشخصيات في مسرحيته (المرأة الجديدة). و(رصاصة في القلب)، في مقابل اهتمامه ببناء الحبكة فيها. ولقد تميزت الحبكة في كلتا المسرحيتين بوجود مشاهد مسرفة في التهريج (مثل مشهد المحصل في الأولى والبواب في الثانية).

كما أن الموقف الأساسي في مسرحية (المرأة الجديدة) يعتمد على محاولة محمود بك الخلاص من ابنته ليلى بتزويجها. وفي مسرحية (رصاصة في القلب) يعتمد الموقف الأساسي على مفارقة حب

نجيب لخطيبة صديقه سامي "فيفي" دون أن يدري . ويبدو أن الموقف الأساسي في كلتا المسرحيتين غير معقول، بالرغم من احتمال حدوثه.

وقد وظفت المسرحيات أنماطًا من الشخصيات الشعبية المبالغ فيها (مثل فاطمة هانم ودادة زينب في المسرحية الأولى، والبواب في المسرحية الثانية). ولقد حمل المؤلف المسرحية الأولى بقضية اجتماعية وقتية، وسرعان ما اعترف بهذا العيب الذي أصاب به المسرحية [181]، ولم يحمل الثانية أية قضايا فكرية غير الالتزام الأخلاقي والوفاء للصديق.

3- من حيث الوظيفة:

لا شك أن المؤلف قد حمل المسرحية الأولى بصبغة تعلمية واضحة، محاولاً تحذير المجتمع المصري – وقتئذاك – من مخاطر الدعوى إلى سفور المرأة. أما المسرحية الثانية فقد وشحها المؤلف بطابع أخلاقي واضح؛ لذا يمكن القول إن مسرحيتي (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب) قد طبعها المؤلف بطابع تعليمي من حيث وظيفة كل منهما.

* * *

يمكن أن نخلص إلى أن مسرحيتي (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب) من نوع الهزلية، وقد تميزت الثانية بخلوها من القضايا الاجتماعية الطارئة التي تحلت بها المسرحية الأولى، ومن السرد الخالص الذي عاب (المرأة الجديدة) من الناحية التقنية، وبذا يصل الدارس إلى أن مسرحيتي (المرأة الجديدة) و(رصاصة في القلب) يمثلان خطوة متطورة في كتابة توفيق الحكيم للهزلية. وهو الأمر الذي يختلف معه د.محمد عبد المنعم خفاجي، حيث يرى أن هاتين المسرحيتين تنتميان لنمط "الملهاة الخفيفة"[182].

هوامش الفصل الأول

(1) انظر – رمسيس عوض: موسوعة المسرح المصري الببليوجرافية 01900 –1930) – القاهرة المصرية العامة للكتاب، 1983 ص ص320 –351.

(2) مجلة تياترو. العدد الأول، في 15 أكتوبر 1924، ص25.

(3) توفيق الحكيم: "سجن العمر" القاهرة، مكتبة الآداب، د.ت ص212.

(4) كوكب الشرق في : 25 نوفمبر ام 1924، ص6.

(5) توفيق الحكيم: "سجن العمر" مرجع سابق، ص212.

(6) المرجع السابق: ص226.

(7) انظر – توفيق الحكيم: "المسرح المنوع" القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت . ص532.

(8) انظر – فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم –ج1 ك المسرحيات المجهولة – القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1985 ص155− 156.

(9) توفيق الحكيم : "سجن العمر" : مرجع سابق، ص232.

(10) انظر – فتحي الإبياري: عشرة آلاف خطوة مع الحكيم− القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص176.

(11) انظر د. علي الراعي: "توفيق الحكيم− فنان الفرجة وفنان الفكر" – كتاب الهلال – القاهرة ك دار الهلال ك عدد 424، نوفمبر 1969، ص22.

(12) انظر – نصي إعلاني المسرحيتين المذكورتين− القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقى، د.ت.

(13) انظر – د. علي الراعي: "توفيق الحكيم− فنان الفرجة وفنان الفكر" مرجع سابق، ص22.

(14) انظر – فؤاد دواره: " مسرح توفيق الحكيم−ج1" المسرحيات المجهولة. مرجع سابقن ص138−139.

(15) انظر المرجع السابق، ص140.

(16) انظر – د.جلال حافظ: الفودفيل المصري– مصادره وتطوره. في : مجلة القاهرة– القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع114، يوليو 1991. ص19.

(17) انظر – فتحي الإبياري: مرجع سابق، ص176.

(18) انظر – د.علي الراعي: "توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر". مرجع سابق. ص37.

(19) انظر – د.ليلى نسيم أبو سيف: "نجيب الريحاني– وتطور الكوميديا في مصر" – القاهرة : دار المعارف، 1972. ص126، 127– وانظر أيضًا – ماجد الكسار: "علي الكسار – بربري مصر الوحيد" كتاب اليوم – القاهرة: دار أخبار اليوم، عدد 328، 1991، ص ص157–161.

(20) توفيق الحكيم: "سجن العمر". مرجع سابق. ص268، 269.

(21) توفيق الحكيم: "زهرة العمر". القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت. ص74، 75.

(22) انظر – المرجع السابق، ص108.

(23) انظر – جازيه فرفاني: مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية وآثارها على فنه المسرحي– رسالة ماجستير غير منشوة و. إشراف د.سهير القلماوي، ود.سمية أحمد أسعد– القاهرة: جامعة القاهرة– كلية الآداب، ص176.

(24) انظر– فتحي الإبياري: مرجع سابق، ص176.

(25) انظر – نبيل فرج: توفيق الحكيم (1898–1987) المكتبة الثقافية. عدد 426،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص6.

(26) انظر ذلك في صدر أي مؤلف من مؤلفات توفيق الحكيم بمكتبة مصر.

(27) توفيق الحكيم: زهرة العمر، مرجع سابق، ص195.

(28) انظر – مني البنداري وآخرين: موسوعة الأفلام العربية . القاهرة، بيت المعرفة، 1994، ص159.

(*) كان لك عام 1924، وليس 1923؛ كما أوضحنا في هذا المدخل.

(29) توفيق الحكيم: زهرة العمر، مرجع سابقن ص145.

(30) انظر: توفيق الحكيم: المرأة الجديدة– نسخة مكتوبة بالآلة الكاتبة / غير منشورة، القاهرة: المركز القومي للمسرح، د.ت. ص ص 1–5.

(31) انظر – المرجع السابق. ص ص5–9.
(32) انظر – المرجع السابق. ص 10–14.
(33) انظر – المرجع نفسه. ص 14–19.
(34) انظر – نفس المرجع السابق. ص 19–27.
(35) انظر – المرجع السابق. ص ص 28–34.
(36) انظر – المرجع نفسه. ص ص 35–43.
(37) انظر – المرجع نفسه. ص ص 44–50
(38) انظر – المرجع نفسه. ص ص 51–56.
(39) انظر – المرجع السابق. ص ص 57–62.
(40) انظر – المرجع نفسه. ص 62، 63.
(41) انظر – المرجع نفسه. ص 63، 64.
(42) انظر Pavis.Patrice: Dictionnaire du Theater paris: Editions sociales.1980.p.20 عن ترجمة خاصة للدكتور مني صفوت.
(43) انظر: أبور سفليد، آن: قراءة المسرح، ترجمة : مي التلمساني، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1994، ص ص93–94.
(44) انظر: المرجع السابق، ص89.
(45) كير، ولتر: عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي– القاهرة: مكتبة مصر، د.ت. ص162.
(46) انظر – د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم– القاهرة: دار النهضة المصرية، د.ت.. ص162.
(*) يذكر د. محمد مندور اسم (سليمان بك) عملاً بالنسخة المعدلة من المسرحية، المنشورة ضمن كتاب "المسرح المنوع"، وقد استبدلنا بهذا الاسم الاسم الي ورد في النسخة الأصلية للمسرحية – التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة، وسوف يتم تبديل الاسم تلقائيًا مع وضعه بين قوسين.
(47) المرجع السابق، ص255.

(48) انظر: توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابقن ص ص35–43.

(49) فؤاد دواه: مرجع سابق، ص180.

(50) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص41.

(51) د.محمد مندور: مرجع سابق، ص25.

(52) د. علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، مرجع سابق، ص21، 22.

(53) توفيق الحكيم: المسرح المنوع، مرجع سابق، ص220– 221.

(54) المرجع السابق: ص234.

(55) المرجع السابق: ص172.

(56) انظر–توفيق الحكيم: المرأة الجديدة...مرجع سابقن ص11، 43.

(57) المرجع السابق، ص55.

(58) المرجع نفسه، نفس الموضع السابق.

(59) فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة وتقديم : محيي الدين صبحي– طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1991، ص69.

(60) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابقن ص13.

(61) د.علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، مرجع سابق،21.

(62) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص13.

(63) انظر – د.علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفجرة وفنان الفكر، مرجع سابق، ص17.

(64) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص63.

(65) المرجع السابق: ص42.

(66) المرجع السابق: ص9.

(67) انظر: المرجع السابق: ص11.

(68) انظر د.محمد مندور: مرجع سابقن ص25.

(69) فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم –ج1، مرجع سابق، ص180، 181.

(70) المرجع السابق: ص181.

(71) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص35.

(72) إسلن ، مارتن: تشريح الدراما، ترجمة : أسامة منزلجي، عمان: دار الشروق، 1987، ص42.

(73) انظر – توفيق الحكيم: المسرح المنوع ، مرجع سابقن ص199، 217.

(74) انظر السابق: ص239.

(75) المرجع نفسه، ص238، 239.

(76) المرجع السابق: ص176.

(77) المرجع السابق: ص226.

(78) انظر : المرجع السابق، ص215، 228.

(79) المرجع السابق، ص212.

(80) المرجع نفسه، ص226.

(81) نفس المرجع السابق، ص244، 245.

(82) انظر المرجع السابق، ص209.

(83) المرجع السابق، ص245، 246.

(84) انظر: Elam. Kier: The semiotics of Theatre and Drama-New York: Methuen & Co. 1984.p.118.

(85) انظر: Pfister. Manfired: The Theory and Analysis of Drama-Trama. By: Halliday. John. Cambridge uni. 1991.p.247.

(86) انظر: توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص4.

(87) المرجع السابق: ص14.

(88) المرجع السابق نفس، ص36.

(89) المرجع السابق: ص39.

(90) المرجع نفسه، ص29.

(91) أوبرسفليد، آن: مرجع سابق، ص24.

(92) انظر: المرجع السابق، ص25.

(93) انظر– هيلتون، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة :د. نهاد صليحة. القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992، ص 109.

(94) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة. مرجع سابق، ص 8.

(95) المرجع السابق: ص14.

(96) المرجع السابق : ص27.

(97) المرجع نفسه: ص58.

(98) المرجع نفسه: ص9

(99) المرجع نفسه: ص4.

(100) المرجع نفسه: ص36.

(101) المرجع نفسه: ص55.

(102) المرجع نفسه: ص64.

(103) توفيق الحكيم: المسرح المنوع ، مرجع سابق، ص172.

(104) المرجع السابق: ص199.

(105) المرجع السابق: ص172

(106) انظر المرجع السابق: ص223.

(107) المرجع السابق: ص172.

(108) المرجع السابق: ص173.

(109) نفس المرجع السابق: ص177.

(110) المرجع نفسه: ص177.

(111) المرجع نفسه : ص197.

(112) المرجع السابق: ص179، 180.

(113) المرجع السابق: ص179، 180.

(114) المرجع السابق: ص240.

(115) نفس المرجع السابق: ص199.

(116) المرجع نفسه: ص200.

(117) المرجع السابق: ص204.

(118) المرجع السابق: ص179.

(119) نفس المرجع السابق: ص199.

(120) المرجع نفسه: ص215.

(121) المرجع السابق: ص229.

(122) نفس المرجع السابق: ص205.

(123) المرجع نفسه: ص173.

(124) المرجع السابق: ص193.

(125) المرجع نفسه: ص 182.

(126) ستاين، ج .ل: الملهاة السوداء –تطور المأساة الملهاوية الحديثة . ترجمة : منير صلاحي أصبحي. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1976. ص75.

(127) إسلن،مارتن: مرجع سابق، ص 42.

(128) Butcher,S.H.Aristotl s Theory of poetry and Fine Art-New York:Dover pub Inc. d th 4 ed.p.21.

(129) برجسون ، هنري: الضحك–بحث في دلالة المضحك. ترجمة : سماي الدروبي، عبد الله عبد الدايم، القاهرة : دار الكاتب المصري . 1947.ص14.

(130) المرجع السابق: ص19.

(131) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق. ص9.

(132) انظر –المرجع السابق: ص10 ، 11

(133) انظر – المرجع نفسه: ص47.

(134) انظر –المرجع السابق: نفس الموضع السابق.

(135) دافيز ، مليز : الفارص. ترجمة : أمير سلامة.في : مجلة المسرح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع9، مارس 1989. ص41.

(136) انظر –برجسون،هنري: مرجع سابق. ص 22– 29– 37–91–101.

(137) انظر توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق. ص13.

(138) انظر المرجع السابق: ص58.

(139) انظر المرجع نفسه : 35، 55.

(140) المرجع السابق: ص4.

(141) انظر المرجع نفسه: ص 8، 9، 10.

(142) المرجع السابق: ص4، 5

(143) المرجع نفسه: ص48.

(144) المرجع السابق: ص20.

(145) المرجع السابق: نفس الموضع السابق.

(146) انظر –المرجع نفسه: ص19.

(147) انظر المرجع نفسه ص19.

(148) المرجع نفسه :ص4،2.

(149) انظر توفيق الحكيم: المسرح المنوع . مرجع سابق.ص ص172– 178.

(150) انظر المرجع السابق: ص179، 180.

(151) انظر المرجع السابق: ص194، 142.

(152) انظر نفس المرجع السابق: ص 141، 142.

(153) انظر المرجع نفسه ص242.

(154) المرجع السابق: ص 207.

(155) المرجع نفسه: الموضع السابق

(156) نفس المرجع السابق: ص172.

(157) المرجع نفسه: ص173.

(158) المرجع السابق:ص208.

(159) المرجع السابق: ص199.

(160) المرجع السابق: ص174.

(161) نفس المرجع السابق: ص208.

(162) المرجع نفسه: ص223.

(163) المرجع نفسه: ص180.

(164) انظر المرجع السابق: ص198، 217، 239.

(165) انظر: Merchant,Moelwyn: Comedy. London: Methuen&Co. Ltd.1962.pp.14- 68

(166) انظر: Corrigan,Robert(Ed): Comedy-Meaning and Form, New York:Harrper Row Publishers.1981.p.196.

(167) انظر: Hartnoll, Phyllis:TheOxford Companion to The Theatre. London : Oxford uni.press,1951.p.255.

(168) انظر: Brauneck , M . &Schneilin,G:Theaterlexikon.Hamburg Ro.Ro.1992.s.346.ترجمة خاصة للدكتور محمد شيحة

(169) دافيز ، ميلز: مرجع سابق: ص41.

(170) المرجع السابق: نفس الموضع السابق.

(171) د. إبراهيم حماده: طبيعة الدراما. سلسلة (كتابك). عدد 26. القاهرة دار المعارف.د.ت.ص32.

(172) انظر المرجع السابق: نفس الموضع السابق، وانظر أيضا: د. محمد مندور: الأدب وفنونه . القاهرة : دار نهضة مصر.د.ت. ص 120.

(173) انظر: Taylor,F.R.The Penguin Dictionary of the theatre-England Penguin Books Ltd.1984.p.102-103.

(174) انظر د. إبراهيم حماده: التعريف بالمسرحية الهزلية. في مجلة المسرح. القاهرة : نادي المسرح، عدد 7 يونيه 1981. ص12.

(175) . Harinoll,phyllis,Opcit .p.255

(176) انظر د.ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية . القاهرة: مكتبة لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر ، 1990، ص122.

(177) انظر: Boulton ,Marjoric: The Anatomy of Drama-New York Kalyani Publishers, 1979.p.153.

(178) انظر: Abrams,M.H .:Aglossary of Literary Terms.-Florida Holt.Rinehart. Inc.1988.p.29.

(179) انظر د. محمد مندور : الأدب وفنونه: مرجع سابق. ص120.

(180) انظر دافيز، مليز: مرجع سابق. ص ص36– 46.

(181) انظر توفيق الحكيم: المسرح المنوع ، مرجع سابق، ص ص 534– 536.

(182) انظر د.محمد عبد المنعم خفاجي: توفيق الحكيم رائد الأدب المسرحي –في مجلة الهلال . القاهرة ، أول نوفمبر 1980، ص 20.

خاتمة الفصل الأول

يمكننا أن نخلص – مما تقدم – إلى أن حبكة الهزلية قد تطورت بين عامي 1924 – 1932؛ ذلك أن حبكة المسرحية الأولى (المرأة الجديدة) قد احتوت على مواقف درامية كاملة يمكن حذفها دون إحداث أي ضرر ببناء الفعل، كما بدت نهايتها مفتعلة نتيجة لتغير الموقف الأخلاقي لنجيب بك بشكل مفاجئ؛ مما دفع بعض النقاد إلى ذكر أن أهم عيوب حبكة هذه المسرحية تتمثل في ضعف بنائها ومليودرامية نهايتها. أما المسرحية الثانية (رصاصة في القلب) فقد تجاوز فيها المؤلف هذين العيبين، فبدأ حبكتها متماسكًا، وجاءت النهاية نتيجة منطقية لجملة عناصر الفعل – المقدمات.

ولقد تميزت كلتا الحبكتان بالاعتماد على اللامعقولية؛ حيث بناهما المؤلف على فريضة أولية عنيت بمبدأ الصدفة التي تبدو غير محتملة؛ ففي (المرأة الجديدة) تعود "ليلى" إلى أبيها بشكل مفاجئ، بعد أن لعبت الصدفة دورها في موت عمتها، وبهذا كان لا بد لمحمود بك أن يفكر في طريقة للخلاص منها لكي يعيش دون مسئولية أبوة أو دون رقيب. وفي (رصاصة في القلب) اعتمدت الحبكة أيضًا على اللامعقولية؛ حيث يقع نجيب في غرام "فيفي" دون أن يعلم أنها خطيبة صديقه، ولم تقف الصدفة عند حدود بناء الموقف الرئيسي في المسرحيتين، بل امتدت إلى محاور مفصلية مهمة في هيكل الحبكتين؛ في (المرأة الجديدة) تلعب الصدفة دورها الفعال حين يأتي سامي – وقد أعلن قبلاً في خطابه أنه قد يأتي إلى العزبة الليلة – ليجد زوجة نعمت في أحضان نجيب، وفي (رصاصة في القلب) تدخل "فيفي" شقة نجيب عن طريق الصدفة؛ حيث إنها تأتي للمرة الأولى إلى شقة خطيبها سامي – جار نجيب، وقد أخطأت مقصدها .

ولقد بدا أيضًا تطور ملحوظ في تصوير وتوظيف الشخصيات وإنشاء لغة الحوار من المسرحية الأولى إلى المسرحية الأخيرة، ويبدو ذلك على النحو الآتي:

أولاً: في مسرحية (المرأة الجديدة) أورد المؤلف بعض الأفكار على لسان "نجيب بك" بما لا يتناسب وتصوير الشخصية؛ مما جعلها تتصف بالافتعال في النهاية. وفي مسرحية (رصاصة في القلب) استخدم المؤلف نفس الشخصية – من حيث مواصفاتها الفنية المميزة مع إبقائه على نفس اسم نجيب – بعد أن خلصها من عيوبها التقنية التي بدت بها في المسرحية الأولى.

ثانيًا: في (المرأة الجديدة) أورد المؤلف شخصيتين زائدتين لم تؤديا أية وظائف درامية، هما: شاهين ودادة زينب، بينما قام بتوظيف جميع الشخصيات / الأدوار في (رصاصة في القلب).

ثالثًا: في (المرأة الجديدة) استخدم المؤلف مستوى لغويًا واحدًا، على ألسن جميع الشخصيات / الأدوار، ولم يفرق بين حوار السادة المثقفين وحوار الخدم البسطاء (من حيث استخدام الألفاظ والتعبيرات والأسلوب)، بما يضمن خصوصية الحوار عند كل شخصيتي / دور، باستثناء لغة حوار شخصية (فاطمة هانم) و(دادة زينب). وفي (رصاصة في القلب) أنشأ المؤلف لغة حوار تتضمن ألفاظًا وتعبيرات وأساليب دالة على بنية كل شخصية / دور، في نطاق استخدام مستوى لغوي عام هو عامية أهل القاهرة.

رابعًا: في (المرأة الجديدة) جنح الحوار إلى السرد الخالص – في بعض المواقف – بما يشبه الأسلوب الخطابي. وفي (رصاصة في القلب) تجاوز هذا العيب التقني، ولم يكرره نهائيًا.

وفيما يتعلق بتطوير الزمن والنصوص غير الكلامية في الهزلية يمكن ملاحظة الدور الوظيفي الحيوي للنصوص غير الكلامية في كلتا المسرحيتين حيث أدت الوظائف الآتية:

1- تحديد أماكن الأحداث.

2- وصف الملابس والإكسسوار الدالة.

3- وصف الحركة المسرحية (الوظيفية والدالة).

4- وصف / تحديد الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي).

5- بث أثر مضحك.

ولقد طور المؤلف استثمار النصوص غير الكلامية – على المستويين الكمي والكيفي من المسرحية الأخيرة؛ ذلك أنه عمد إلى توظيف معظم النصوص غير الكلامية في (المرأة الجديدة) – بوصفها دوال مثيرة للضحك في المقام الأول وكدوال فنية في المقام الأخير، بينما عمد في (رصاصة في القلب)- إلى توظيفها بوصفها دوال تعبير / فنية تؤدي مختلف الوظائف في المقام الأول، ثم الاعتماد بوصفها دوالاً مضحكة في المقام الأخير. كما استثمر المؤلف الإشارات الخاصة بالزمن – في (المرأة الجديدة) – في جعل وحدات الفعل تبدو مشاكلة للواقع، إلا أن إيراده زمنًا مقداره شهر بين الفصلين الأول والثاني كان مجانيًا، ولم يؤد أية الفصول الثلاثة، بالرغم من محاولته إيراد عناصر الفعل ومنطق ترتيبها بما يضمن الإيحاء بمشاكلة الواقع والمعقولية. ولقد وظف الزمن الفاصل بين الفصلين الثاني والثالث – ومقداره أسبوعان – في جعل التحول العاطفي لدي "فيفي" يبدو معقولاً.

ومن ناحية دراسة استخدام المضحك في الهزلية وملامح النمط الملهاوي، خلصنا إلى أن المؤلف قد استخدم في (المرأة الجديدة) مصادر المضحك المختلفة (الشخصية، الموقف، اللغة، والحركة)؛ حيث اعتمد على الموقف اعتمادًا أساسياً وقلل من استخدام المصادر المضحكة الأخرى. أما مصادر الضحك التي استخدمها في هذه المسرحية، فهي : التنكر ، الصلابة، التكرار، الآلية، الذهول، والمحاكاة الساخرة.

وفي مسرحية (رصاصة في القلب) لم يعتمد المؤلف على الشخصية كمصدر مضحك، وإنما اهتم – بشكل أساسي – على الموقف، ثم الحركة، فاللغة. وعبر مصادر المضحك المتعددة، وهي: المبالغة، الذهول، التناقض، التهكم، التصوير الذهني المادي، السباب، التكرار، التنكر، والمفارقة. وبذا يتضح أن المؤلف قد طور من استخدام مصادر المضحك – بين المسرحيتين؛ إذ بينما استخدم – في الأولى – ستة مصادر، نجده يستخدم – في الثانية – تسعة مصادر للمضحك، كما خلص الهزلية في صورتها الكاملة. ولقد عاب تجربته الأولى – في كتابة الهزلية – جنوح المسرحية إلى السرد الخالص في مواضع شتى، وتحميلها قضية اجتماعية (سفور المرأة) لا تتلاءم وإمكانات الهزلية، وفي النموذج الأخير (رصاصة في القلب) تخلص المؤلف من السرد الخالص ومن تحميل الهزلية أفكاراً تفوق إمكاناتها، فوصل بهذا النموذج الفني الرائع إلى درجة المهارة التقنية.

* * *

]

الفصل الثاني

ملامح التطور التقني للملهاة الخفيفة

(1935–1949)

مدخل

توفيق الحكيم والكتابة الدرامية لغرض النشر

بعد سفر توفيق الحكيم إلى باريس أول مرة، "بدأت مرحلة أخرى استطاع فيها أن يغير مفاهيمه الفنية والفكرية، وأن يهتم بالدرجة الأولى بالدور الذي ينبغي أن يقوم به المسرح في حياة الناس والجماعة. فالمسرح وعاء ثقافي يحمل للجمهور حضارة وفكراً، وليس مجرد وسيلة للعرض المسرحي"(1).

ولذا يمكن القول بأن "وجود توفيق الحكيم في فرنسا في الوقت الذي زخرت فيه بمختلف المذاهب الحديثة جعله يلتفت في لهفة جامحة إلى كل هذه المذاهب محاولاً الاستفادة منها بما يلائم طبيعته والبيئة المستقبِلة"(2).

ولا شك في أن توفيق الحكيم لم يستفد من الثقافة الفرنسية فحسب، بل امتد ذلك إلى تشرُّبه الثقافات الأوربية المختلفة التي تعرض فنونها في باريس. يقول توفيق الحكيم لصديقه الفرنسي أندريه – أثناء إقامته الأولى في فرنسا:

"إني شاهدت رواية (هملت) في الشهر الماضي يمثلها خير ممثل في إيطاليا حذق هذا الدور، وهو (روجيرو روجيري)، وكنت قد شاهدتها قبل ذلك من تمثيل (موييسي) وهو خير من قام بهذا الدور عينه في ألمانيا (...) لا يوجد مكان في العالم – ترى فيه الفنون كلها مجتمعة – سوى باريس – باريس هي فترينة العالم ..نعم ..هي الواجهة البللورية التي تعرض عبقرية الدنيا .."(3).

ويقول لصديقه أندريه أيضاً:

"ألم أخبرك أني تتبعت كثيراً من دروس (السربون) لغير غاية تتبع آثار الثقافة التي تعنيني، لقد حضرت كثيراً من محاضرات الأستاذ (برنشفيج) عن صلات العلم بالدين في القرن السابع، ومحاضرات (دلاكروا) عن الأحوال النفسية للفن. ودروس (روبين) عن المذاهب الأخلاقية والسياسية لأفلاطون وأرسطو، ودروس (فوجير) عن مصادر فن العمارة الإغريقية وآثار أكربول أثينا، ومحاضرات

(شنيدر) عن ميكل أنجلو وعصره، ومحاضرات (برونو) عن الثورة واللغة، ومحاضرات (لجويس) عن تاريخ الشعر الإنجليزي..إلخ"[4].

وحين عاد توفيق الحكيم إلى مصر، لم يستطع التواصل مع أهلها، حيث يقول:

"عدت إلى مصر يا أندريه فأصابني بادئ الأمر ذهول، ذهول عنك وعن كل شيء، كمن وقع في السحاب حقيقة، ثم أخذت أتصفح الوجوه والأشياء حولي .. يا لها من حقيقة مؤلمة .. رأيت نفسي في شبه عالم نائم (...) لقد عشت بضعة شهور بغير نفس ولا إدراك، أحاول فهم السخفاء والجهلاء، وأتمنى أن أسر بعشرتهم، وأن أصغى إلى أحاديثهم .. لقد قطعت عهداً على نفسي عند ذاك ألا أتحدث في غير التافه من الأمور، إلى أن وصلني منك خطاب ذات يوم، تؤنبني فيه على هذا الخمول وهذا الجمود، فكان أثره في نفسي عميقاً (...) وإذا عقلي الذي كاد يخبو بأفيون الشرق يضيء من جديد"[5].

وبالرغم من عودة توفيق الحكيم إلى مصر، لم ينقطع كلية عن أخبار فرنسا والفرنسيين، حيث ظل يتابع الأخبار عن بعد، يقول:

" قرأت مقال (فرنال فندريم) في (بول سوديه) وهو خصمه المعروف في المناضلات الأدبية (...) مقال لو تجرأ على نشره في حياة الناقد العظيم، لما استطاع الإقامة بعدها في فرنسا يوما واحدا .. ولكنه الآن يقول ما يريد، لأن الميت لا يستطيع جواباً .."[6].

ولقد سافر توفيق الحكيم إلى فرنسا أكثر من مرة أثناء الصيف في الثلاثينات والأربعينات، حيث كان يلتقي مع أعمدة الأدب العربي، ويطلع على أحدث الإصدارات الأدبية العالمية المنشورة في اللغة الفرنسية "[7].

ويلخص توفيق الحكيم إفادته من سفره إلى فرنسا، قائلا :

" أما مرحلة التأليف الفعلي فإنها لم تبدأ عندي على نحو جاد إلا بعد سفري إلى أوربا والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية والتكوين الحقيقي لبنيتي الفكرية ... لكن العجيب في أمري مع ذلك أني في باريس لم أواصل السير في هذا الخط الذي اتبعته في مصر، خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة ... لقد كانت كل هذه الأنواع لم تزل قائمة في فرنسا، فيما

يسمى مسارح (البولفار) الذي يماثل يومئذ عندنا شارع عماد الدين – بملاهيه ومسرحياته وكتابه المتسولين على ناصية النجاح أمام الجماهير الواسعة.."[8].

ولعل مرجع ابتعاد توفيق الحكيم عن الكتابة لمسرح الجماهير العريضة – بعد تجربته (رصاصة في القلب) – ما وصفه هو نفسه في إحدى رسائله لصديقه الفرنسي أندريه، حيث يقوله له:

"هناك شيء آخر أخالك لم تلتفت إليه، هو طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع؛ هربا من الوقوع في الابتذال، وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب، ففي لبسى لا أرتدي كما يرتدي الآخرون، ولا أدخن؛ لأن التدخين عادة عامة، وربما دخنت لو انقطع الناس عن التدخين (...) أريد أن يكون لي منطق خاص يحوي فروضاً خاصة، ولا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر..."[9].

كان توفيق الحكيم قد "نقل إلى القاهرة عام 1933 مديراً لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف بعد أن رأى النائب العام أن عمله في السلك القضائي يتعارض مع كتابته للأدب بعد الضجة التي أثارتها مسرحية (أهل الكهف) عند صدورها"[10].

كان توفيق الحكيم مضطراً إلى أن يكون موظفاً بالحكومة في بادئ الأمر، وهو يعلل سلوكه هذا بقوله:

"الواقع أن الأدب أو الاشتغال به وحده لم يكن من الأمور التي تؤخذ على سبيل الجد في مجتمع لم يمكن يمنح الاحترام والجاه والمال إلا للباشاوات أو لأصحاب السلطان والمناصب في الحكم والإرادة والقضاء..."[11]. ولقد كان توفيق الحكيم يحاول أن يوفق بين عمله الحكومي المضني، واشتغاله بالكتابة الأدبية، منذ أن كان وكيلا للنيابة في أقاليم مختلفة، حيث كان يقضي وقت فراغه في المطالعة والكتابة[12].

وفي 20 أكتوبر 1938، كتب توفيق الحكيم – في مجلة آخر ساعة المصورة – مقالا يهاجم فيه النظام البرلماني عنوانه: "أنا عدو المرأة ... والنظام البرلماني ...لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة ... الثرثرة ". كان رد فعل هذا المقال عنيفاً ومدوياً؛ إذ بعد أسبوع واحد صدر أمر وزاري من رئيس الحكومة وقتذاك وهو رئيس الأحرار الدستوريين محمد محمود باشا بفصل توفيق الحكيم من عمله، وبعد تدخُّل الكثيرين صدر قرار وزاري بخصم خمسة عشر يوماً من مرتبه. مما جعل توفيق

الحكيم يقرر تقديم استقالته لولا نصيحة أصدقائه الذين رأوا في وجوده بإدارة التحقيقات ما سوف يتعب مجلس الوزراء، وعليه أن يستمر في نقد العيوب السياسية والاجتماعية بنفس الصراحة والقوة[13] .

والغريب أن شقيق رئيس مجلس الوزراء آنذاك، وهو حفني محمود بك عضو مجلس النواب يرفع مقالا عنوانه "غضب الديمقراطية" يهاجم توفيق الحكيم، ويذيله بقوله: "ترى ماذا يكون شأنها (الديمقراطية)، وأية فجيعة تصيبها، لو تكشفت لها قلوب المحبين يوما فوجدت منقوشا عليها: فلتحيا الديكتاتورية! ... ويومئذ تعلن الديمقراطية إعجابها بصراحة شخصين أولهما توفيق الحكيم والآخر ... حفني محمود"[14].

وبعدها "عندما أنشئت وزارة الشئون الاجتماعية عين عام 1939 مديراً لإدارة الدعاية والإرشاد (وقد استحدثت هذه الوزارة بعد مقال كتبه الحكيم يقترحها)..."[15].

وبعد صدور روايته الذاتية "يوميات نائب في الأرياف" بعدة أسابيع، طلب شيخ الأزهر من وزير المعارف وقف تداول هذه الرواية في الأسواق. وتطور الأمر حين وصف توفيق الحكيم سلوك شيخ الأزهر بأنه ينم عن خطر تدخل الأزهر في شئون الدولة الفكرية. وحين طلب محمد محمود خليل بك – رئيس مجلس الشيوخ – أن يعتذر توفيق الحكيم لشيخ الأزهر، رفض توفيق الحكيم وظل على موقفه حتى النهاية"[16].

وعلى صعيد حال المسرح في مصر وقتئذ، يقول توفيق الحكيم:

"اختفت حتى المترجمات الجيدة وخضع المسرح المصري وقتئذ إلى تيارين اثنين: التيار الإضحاكي والتيار الإبكائي. وكان لا بد إذن من تيار ثالث هو التيار الثقافي . لذلك أنشئت الفرقة القومية عام 1935 وأسندت إدارتها إلى الشاعر خليل مطران، وعهد بمسئوليتها الفنية إلى المخرج زكي طليمات بعد عودته من بعثته في باريس. فافتتحت بمسرحيته (أهل الكهف) (...) وقد كان بالفعل ظهور مثل هذه المسرحيات (التي عرضتها الفرقة القومية دفعة واحدة، وعلى مسرح كبير، وفي ذلك الإطار الفني الجاد الجاف– شيئا هز الناس وصدمهم، ونجح الهجوم في القضاء على اتجاه الفرقة بمساعدة الأحزاب السياسية المتذبذبة..."[17].

ومنذ أن عاد توفيق الحكيم من فرنسا، كان يأمل أن يكتب مسرحية تعد من روائع الأدب العربي إلى جانب القصة والرواية والشعر[18]. ومن الجلي أنه "لم يبدأ تراث الأدب المسرحي في

التكوين في عالمنا العربي. إلا عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى – في كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية والفصيحة الجيدة السبك اللغوي والخالصة الفصاحة، من أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور"[19].

ولما كان توفيق الحكيم مدركا "أن النص الدرامي هو مخطط أولى لحدث محاكى ما، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة؛ فالنص الدرامي غير المؤدي هو أدب، ويمكن قراءته كقصة (...) أما العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد (العرض) أو التمثيل "[20]. لذا كتب مسرحية (أهل الكهف) عام 1933 بلغة عربية رصينة، ونشرها أولا، ثم حظيت بالتمثيل عام 1935، ثم نشرت ترجمتها الفرنسية عام 1940، وفي العام التالي (1934) صدرت له مسرحية (شهرزاد)، وهي مصاغة بلغة عربية فصحى أيضا، ونشرت بالفرنسية عام 1936، كما ترجمت إلى الإنجليزية عام 1945. وفي عام 1935 صدرت أولى مسرحياته القصيرة (أمام شباك التذاكر) التي كان توفيق الحكيم قد كتبها بالفرنسية فيما قبل، وترجمها أحمد الصاوي محمد ونشرت بمجلة "مجلتي"، كما نشرت "مجلتي" أيضا عام 1935 مسرحية (الخروج من الجنة)، وهي في ثلاثة فصول ومصاغة بالعربية الفصحى. وفي نفس العام، كتب توفيق الحكيم ملهاة ذات فصل واحد بعنوان (جنسنا اللطيف) خصيصًا بناء على طلب السيدة هدى شعراوي لتمثل في دار الاتحاد النسائي في الحفلة السنوية، وقام بدور البطولة: سليمان نجيب، شريفة لطفي، نادية نصيف، وأمينة السعيد، وهي مصاغة بالعامية المصرية، ونشرت في "مجلتي" في نفس العام.

وفي عام 1935 أيضا نشر مسرحيته ذات الفصل الواحد (نهر الجنون)، ونشرت في "مجلتي" ومثلت فيما بعد (1969)، وفي عام 1936 صدرت له حوارية (محمد) المصاغة في قالب لغوي عربي رصين، وتبعها عام 1937 بثلاث مسرحيات هي: (سر المنتحرة) و(حياة تحطمت). وقد نشرها توفيق الحكيم في أولى مجموعاته المسرحية مع مسرحيته العامة القصيرة (المزمار). وقد مثلت الأولى عام 1937 والثانية عام 1963، وهما مصاغتان في لغة عربية فصحى. وفي عام 1938 صدرت له مسرحية ملهاوية ذات فصل واحد بعنوان (حديث صحفي) المصاغة بالعربية الفصحى، ومثلت في نفس العام, وفي العام 1941 صدرت له مسرحية ذات فصل واحد مصاغة في العربية الفصحى بعنوان (صلاة الملائكة) مع رواية (سلطان الظلام)، ترجمت إلى الفرنسية عام 1950. وفي عام 1942 صدرت له (بجماليون) وهي مصاغة في لغة عربية فصحى، ونشرت بالفرنسية عام 1950، ومثلت

عام 1963. وفي عام 1943 صدرت له مسرحيته (سليمان الحكيم)، وهي مصاغة في لغة عربية فصحى، ونشرت بالفرنسية عام 1950وبالإنجليزية فيما بعد[21].

لقد كان الواقع المصري سياسياً واجتماعياً بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة يضج بالكثير من المشكلات : استعمار بريطاني يتلاعب بآمال المصريين رافضا إعطاءهم استقلالهم، وملك يحاول استجماع الأقلية الحزبية كي يضرب بها حزبا شعبيا جماهريا كالوفد، الذي فرضه الإنجليز على الملك في 4 فبراير عام 1942. فكيف للحكيم – بما عرف عنه من حرص المثقف المصري –أن يبدي رأيه؟ لقد فعل ذلك في تحفظ ومواربة حفاظا على لقمة العيش"[22]. وقد خصم قبلا منه نصف مرتب شهر لأنه أراد إصلاح حال مجلس النواب، ولم يتحسن حال البلاد. لقد أدرك الحكيم أن المسائل الجسام لا يمكن مناقشتها مناقشة صريحة قبل أن يتربى رأي عام قادر على صناعة الأحداث وعلى تعيين نوابه بنفسه. يقول توفيق الحكيم:

"في رأيي أن بلادنا من أصلح البلاد تربة لوجود رأي عام ناضج قوي .. ولكن الذي يعوزنا هو الاهتمام بتربية هذا المولود. التربية التي تؤهله لأن يصبح كائنا مستقلا، واقفا على قدميه، يفكر بعقل واحد ويؤثر في الدولة والمجتمع تأثيرا ظاهرا فعالا، التربة صالحة ولكن التربية مهملة ... فكل شيء في مصر يجعل من هذا المولود مشوها مضطربا مبلبل الفكر... مشتت الرأي: لدينا تعليم أجنبي وحكومي وأزهري ودرعمي وجامعي وخارجي ... إلخ، ولدينا قضاء مختلط وشرعي ووطني (..) كل هذا الخلط في أوضاع التعليم والتربية والإطار الذي يعيش داخله الناس في بلادنا ... جعل لهم بالضرورة عقليات مختلفة ... كل عقلية تفكر تفكيراً خاصاً وترى الدنيا من زاوية منفردة"[23].

لذا، اضطر توفيق الحكيم إلى عدم التعرض الصريح لأمور الدولة خلال كتاباته المباشرة؛ لإدراكه أن الرأي العام لم يزل في حاجة إلى التربية، فهو لا يقدر على صناعة القرار بتأثير ظاهر فعال. ويمكن القول أنه "خلال الثلاثينات والأربعينات أسهم توفيق الحكيم في الدعوة إلى تحقيق أشكال متنوعة من الإصلاح الاجتماعي، وتحققت دعواه، ودعا إلى تشكيل وزارة أسماها بوزارة الكفاءة، تضم عدداً من الكفاءات في مختلف المجالات دون أن يكونوا حزبيين، أو متعصبين حزبيا، بل اقترح بعض الأسماء، التي تبني بعد ذلك على ماهر في تشكيله لوزارته"[24].

وبذا ، رأي توفيق الحكيم "أن مهمة الكاتب ليست في حمل القارئ على الثقة به، بل في حمله على التفكير معه ... ما أرخص الأدب لو أنه كان مثل الساسة طريقا إلى اكتساب الثقة ! ... لا .. إن الأدب طريق إلى إيقاظ الرأي (...) أريد أن يطوي القارئ كتابي فتبدأ متاعب ... فيسد النقص الذي أحدث ... أريد من قارئي أن يكون مكملا لي .. لا مؤمنا بي، ينهض ليبحث معي ولا يكتفي بأن يتلقى عني ... إن مهمتي هي في تحريك الرؤوس ... الكاتب مفتاح للذهن ... يعين الناس على اكتشاف الحقائق والمعارف بأنفسهم لأنفسهم ... إن مهمة الكاتب في نظري، هي تربية الرأي.."[25].

ولكن توفيق الحكيم "قدم استقالته عام 1943عندما دخل محمد عبد الوهاب مكتبه في الوزارة (وزارة الشئون الاجتماعية) يبحث عن الوزير عبد الحميد عبد الحق صديقه الذي كان لا يجلس في مكتبه دائما مفضلا الجلوس مع الحكيم في مكتبه.

وقال عبد الوهاب للحكيم: "أنت بتعمل إيه هنا قم أنت فنان إزاي تقعد على مكتب حكومي ... قدم استقالتك" ثم خاطب عبد الحميد عبد الحق بقوله:

أنت وزير فنان تسمح له إزاي يبقى موظف (...) بعد أن قدم استقالته انطلق يكتب للأهرام والرسالة وآخر ساعة ودار الهلال، إلى أن التحق بالعمل كاتبا في أخبار اليوم عام 1945(...).

وطوال سنوات 46 و47 و48 توقف عن تأليف الكتب، لكنه لم ينقطع عن كتاباته الأسبوعية في جريدة أخبار اليوم ... إنه يفكر ويتأمل"[26].

يقول توفيق الحكيم عن هذه الفترة:

"قامت الصحافة الجديدة الناهضة بتخصيص مكان لي كان هو بمثابة (مسرح خاص بي) على الورق، أعرض عليه ما يحلو لي من صور الحياة والمجتمع ... غير مقيد باضطراب أحوال الفرق المسرحية من حولي وأزماتها المتكررة في ذلك الحين؛ مما حال دون انقطاع حبل اتصالي واهتمامي بالمسرح والتأليف المسرحي"[27].

ويمكن القول "إن أحدا لم يتدخل مباشرة لتوجيه الكاتب إلى اختيار موضوعات بعينها، غير أن قلة الإقبال التي كانت من نصيب المسرحيات الفكرية، علاوة على إحساس توفيق الحكيم بأنه يكتب

في صحيفة سيارة، ذات جمهور عريض، كل هذا قد ساعد فنان الفرجة على أن يظهر بقوة في هذه المسرحيات، وأن يستمد موضوعاته من صميم الواقع المحيط به"[28].

لقد حسم توفيق الحكيم أسلوب كتابته الدرامية في مقدمة مسرحيته (بجماليون) –1942؛ حيث يقول فيها:

"منذ نحو عشرين عاما كنت اكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي .. والمعنى الحقيقي للكتابة (للمسرح) هو الجهل بوجود (المطبعة)؛ لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه (المفاجأة المسرحية) (...) إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن. وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز (..) المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة ... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد (قنطرة) تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير (المطبعة) (..) (وعن أهل الكهف) إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس"[29].

ومن البين أن موقف توفيق الحكيم من عرض مسرحيتيه (أهل الكهف) و(شهر زاد) لم يكن مبنيا على قناعته بأنهما غير جديرين بالتمثيل على خشبة المسرح، وإنما ربما يرجع ذلك– كما نلاحظ من الفقرة السابقة – إلى عدم وجود (قنطرة) مسرحية تنقل عالمَيْ المسرحيتين إلى جمهور المتفرجين، وتمثل هذه (القنطرة) قدرة مسرحية مرنة تستطيع أن تجسد هذا العالم الدرامي الذي يكمن في النص بإمكانات النص نفسها، لا بالاعتماد على قناعات إخراجية وتمثيلية اعتاد جمهور المتفرجين على رؤيتها. ويذكرنا موقف توفيق الحكيم من عرض مسرحياته – التي قصد بها إلى المطبعة – بموقف الكاتب المسرحي الروسي أنطوان تشيخوف Anton Chekhov (1860–1904) من إخراج ستانسلافسكي K.S.Stanislavsky (1865–1938) لمسرحياته، وما ضمنها من مفارقة بين ما قصد إليه المؤلف وما نفذه المخرج[30].

لقد فسر بعض النقاد قول توفيق الحكيم: (أقيم مسرحي داخل الذهن) تفسيرا مباشرا، وهو ما ينأى عما قصد إليه الحكيم الذي يرى أن أعماله لا تصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس. لقد أدرك توفيق الحكيم أن سعي الكتاب إلى إرضاء السوق المسرحية أمر يمكن أن يقف بالكاتب عند حدود المطبعة، يمكن أن يفيد من ورائه بأوجه ثلاثة:

أولا : إمكانية اعتباره أدباً يملأ فراغ المكتبة العربية بالمسرحيات الجيدة المطبوعة.

ثانيا: إمكانية ترجمته إلى اللغات الأجنبية ، وبذا تتسع دائرة شهرة الكاتب.

ثالثا: إمكانية تمثيلها متى توافرت الظروف الملائمة.

وخلال أعوام 46 و47 و48 و49 ، نشر توفيق الحكيم ثلاث عشرة مسرحية على صفحات أخبار اليوم، إضافة إلى مسرحية (الملك أوديب) التي نشرت في آخر هذه الفترة منفردة. وتلك المسرحيات هي:

م	السنة	اسم المسرحية	النوع الدرامي	عدد الفصول	اللغة	ملاحظات
1	1946	أريد هذا الرجل	ملهاة	1	فصحى	-
2	1946	الكنز	ملهاة	1	فصحى	-
3	1947	لا تبحثي عن الحقيقة	ملهاة	1	فصحى	-
4	1947	اللص	ملهاة	4	فصحى	مثلث 1948
5	1948	الصندوق	ملهاة	1	فصحى	مثلث 1966
6	1948	ميلاد بطل	دراما	1	فصحى	-
7	1948	عرف كيف يموت	ملهاة	1	فصحى	مثلث بالإنجليزية 1965
8	1948	المخرج	ملهاة	1	فصحى	-
9	1949	النمل	ملهاة	1	فصحى	-
10	1949	أصحاب السعادة الزوجية	ملهاة	1	فصحى	-
11	1949	النائبة المحترمة	ملهاة	1	فصحى	-
12	1949	الحب العذري	ملهاة	1	فصحى	-
13	1949	العش الهادئ	ملهاة	4	فصحى	مثلث 1962[31]

ومن خلال الجدول السابق، يمكن ملاحظة أن جميع مسرحيات هذه الفترة قد كتبت باللغة العربية الفصحى، وأن أغلبها ينتمي إلى عالم الملهاة، وهو – كما يقول يعقوب لنداو– "لون المسرح

المستخدم عادة لنقد العيوب"[32]؛ ذلك أن الملهاة "عبارة عن مجهر يجسم العيوب والنقائض الاجتماعية، وضوء باهر يكشف التصرفات الهابطة ويعريها؛ بحيث لا يمكن تجاهلها بعد ذلك"[33].

ولقد "كان توفيق الحكيم قد ذكر في مقدمة مسرحية (المرأة الجديدة)- التي نشرها أخيرًا، أنه كتبها لفرقة عكاشة، وعبر فيها عن مخاوفه من عواقب السفور، واختلاط المرأة بالرجل. وكان د.محمد مندور يرى أن هذه المسرحية لم تعد ذات بال؛ لأنها لم تكن تعبر إلا عن مخاوف الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها توفيق الحكيم، وهي أشبه فقط بوثيقة من وثائق التاريخ، وإن كان هذا لا يسلبها كل قيمتها (...) وإن دلالة ذلك تؤكد أن توفيق الحكيم كان معنيا منذ نشأته وقبل بزوغ شهرته بالمسائل الاجتماعية في المسرح"[34].

ويرى رجاء النقاش أن ثمة رباطا قويا يربط أول مسرحية ألفها توفيق الحكيم (المرأة الجديدة) ومسرحياته التالية "هذا الرباط القوي الذي يربط بين مسرحيات توفيق الحكيم يثبت في نهاية الأمر أن الحكيم إنما يغير في أشكله الفنية أكثر مما يغير في موقفه الفكري. أو في الأسئلة التي تشغله والهموم التي تملأ قلبه وعقله. إنه مفكر بالدرجة الأولى. وهو يحاول دائما أن يكسو أفكاره ثيابا فنية، تجعلها بعيدة عن التجريد الكامل، والتعبير المباشر"[35]. ونتفق مع الرأي السابق الذي يختلف مع القول بأنه "سعى إلى مزج المسرحية المحلية والقومية بالرمزية (...) إنه لجأ إلى مزج تحليل الأهواء الكامنة والباطنة وراء المظهر بلون رمزي تجريدي يمثل فكرة عامة "[36]. ولعل الرأي السابق يغفل فضل عمل توفيق الحكيم بالقضاء لفترة غير قصيرة؛ مما أسبغ عليه النظرة المجردة إلى الأشياء، وإنه يبني من هذه الأفكار المجردة هيكلاً يكسوه بالشخصيات في تصور فني يخدم هدفه المنشود، ولم يضف رموزاً – كما يقول الرأي السابق – إلى المسرحية المحلية والقومية.

ويبدو أن توفيق الحكيم قد استطاع أن يغرس – مع بعض كتابنا القلائل المجيدين – النص المسرحي في قلب المكتبة العربية، وهو ما لم يكن موجوداً في مصر بطريقة منظمة .

يمكننا أن نخلص مما تقدم، إلى أن ثمة أسبابا قد أبعدت توفيق الحكيم عن الكتابة المباشرة للمسرح، ودفعته إلى الاعتماد على نشر مسرحياته في المقام الأول، وتمثيلها متى أتيح ذلك، وتتلخص هذه الأسباب في :

1–تغير قناعاته الخاصة بالفن المسرحي بعد عودته من فرنسا.

2-عدم عرض مسرحية (رصاصة في القلب) التي كتبها خصيصا للمسرح، وإنتاجها سينمائيا عام 1944.

3-نجاح أول مسرحية مطبوعة (أهل الكهف) له في توسيع دائرة شهرته؛ خاصة بعد أن عرضت ... ونشرت في اللغة الفرنسية.

4-انحصار نشاط الفرق المسرحية الجادة في مصر.

5-احتضان "مجلتي" لكتابات توفيق الحكيم المسرحية.

6-فتح دور النشر أبوابها لنشر مسرحيات توفيق الحكيم (مثل أهل الكهف)، (شهر زاد) و(الملك أديب).

7-عمل توفيق الحكيم بأخبار اليوم منذ عام 1945.

8-ميل توفيق الحكيم إلى التفرد وعدم الابتذال وعدم الأخذ بالمألوف من الآراء والمشاعر.

* * *

المبحث الخامس

تطور حرفية حبكة الملهاة الخفيفة

بين عامي 1935 و1949، اهتم توفيق الحكيم بكتابة (الملهاة الخفيفة Light Comedy في حيز درامي قصير ، يعرف باسم المسرحية ذات الفصل الواحد One-act play وهو نفس الحيز الذي صاغ فيه أول ملهاة من تأليفه عام 1919 (الضيف الثقيل)[37].

ويعرف (قاموس المصطلحات الأدبية) مصطلح "المسرحية ذات الفصل الواحد" بقوله:

"في تاريخ الدراما (يقصد الغربية) كان هناك العديد من الأعمال الدرامية القصيرة ، التي يمكن أن نطلق عليها "مسرحيات ذات الفصل الواحد ". ولكن يشير المصطلح عادة إلى الأعمال التي كتبت منذ نهاية القرن التاسع عشر. وقد زاد الاهتمام بهذا النوع كإحدى حلقات تطور المسرح التجريبي الحديث (الذي لم يكن تجارياً في الغالب). وقد قام أعلام كتاب الدراما المحدثين مثل: ستريندبرج، شو، سنج، أونيل، بيكيت، وينتر، بكتابة مسرحيات ذات فصل واحد متميزة. وفي مسرح المحترفين الحديث أطلق اسم Curtainraisers على مسرحيات الفصل الواحد التي كانت تعرض قبل العرض الأساسي في بعض الأحيان"[38].

وفي مصر، كانت الملهاة ذات الفصل الواحد هي بداية طريق الكتابة الدرامية للفرق المسرحية المحترفة ، فقد افتتح بها يعقوب صنوع (1839–1912) نشاطه التمثيلي قاطبة عام 1870[39]، كما يمكن اعتبار الملاهي: ابن البلد، الشيخ الطرقي والمرأة وزوجها، الصعيدي، الحجاز، والنجار التي تنسب لأحمد الفار، حيث كان يقدمها في القاهرة عام 1909[40]، من نوع المسرحية ذات الفصل الواحد أيضا.

وهذا يعني أن حيز المسرحية ذات الفصل الواحد قد عرفته الملهاة المصرية – على المستويين الرسمي والشعبي – قبل توفيق الحكيم ، كما يعني أنه بالرغم من أن توفيق الحكيم قد اهتم بكتابة هذا النوع من المسرحيات في هذا الحيز في الفترة من 1935إلى 1950، إلا أن قلمه قد كتبها قبل هذا التاريخ ؛ حين خطا الخطوة الأولى على طريق الكتابة للمسرح.

وإذا كنا – هنا – بصدد دراسة تطور حبكة الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم في الفترة المذكورة ، فإنه يجدر بنا القول بأن :

" الحبكة هي إحدى الوسائل الأساسية التي يتمكن الكاتب من خلالها من ممارسة تأثيره على الجمهور ونقل موضوعه له"[41].

وعن الحبكة المسرحية ذات الفصل الواحد بعامة – يذكر رولاند لويس : "إن الكاتب مرغم على اختيار أزمة محددة واحدة"[42].

ويوضح رولاند لويس مواصفات مرحلة التمهيد في حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد بقوله:

"ليس أمام كاتب مسرحية الفصل الواحد وقت كبير للتمهيد للموقف الإنساني الذي يسعى إلى إشراكنا في الاهتمام به. وهو لهذا مضطر إلى أن يضغط هذا التمهيد في دقائق قليلة تبدأ بها المسرحية . إن المسرحية القصيرة لا تكاد تعرض علينا الموقف الإنساني الذي تعالجه ، حتى نجد أنفسنا في صميم ذلك الموقف نتابع تطوراته ، وتعقداته، ونرقب كيف تتجه التطورات والتعقدات صوب الحل"[43].

ويصف رولاند لويس طبيعة مرحلة التعقيد لهذا النوع من المسرحيات بقوله:

"إن وسط المسرحية ذات الفصل الواحد يتعلق أساسا بالعقدة الأساسية أو الذروة أو الحركة الدرامية التي تقودنا إلى هذا الوسط. فالمسرحية الجديدة تتكون من سلسلة من الأزمات أو العقد الثانوية المؤدية إلى أزمة أو عقدة رئيسية . إن هذا الجزء من المسرحية هو الأقوى في إطار التوتر الدرامي والأقوى في إطار التوظيف العاطفي"[44].

وعن نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ، يقول رولاند لويس:

"إن نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ينبغي أن تكون قصيرة بل أقصر من البداية . وهي عادة ما تتكون من كلام بين اثنين، أو أحيانا من حركة إيحائية تعبر بصورة مؤثرة عن ردود الفعل العاطفية للشخصيات"[45].

ويمكن – إضافة إلى ما سبق – القول بأن "تسلسل أحداث فك العقدة بعد نقطة الذروة مشوق جدا على الرغم من أنه ليس بالدرجة نفسها من الإثارة ، وأنه يجب أن ينمو نمواً طبيعياً من الحبكة (...) والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة ، بل ضرورية وحتمية"[46].

وهذا يعني أن تكون نهاية المسرحية هي النتيجة المنطقية لجملة المقدمات المتمثلة في عناصر التمهيد والتعقيد، على أن تكون المنطقية هنا أساسها الاحتمال أو الحتمية.

وعلى هذا يجب أن تتسم حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد بمبدأ الوحدة ، ذلك أن "الترابط مرتبط تماما بالوحدة ، بمعنى أن كل جزء من الكل لا يجب أن يكون مربوطا بسابقه فحسب، بل يجب أن يكون تطويرا للجزء السابق أو نابعا منه .. فالترابط يتطلب علاقة منطقية ومحتمل بين الأجزاء"(47).

وينسحب مبدأ الوحدة أيضا على اللون الدرامي (مأساة ، ملهاة، درام)؛ إذ أنه "لا يستطيع كاتب المسرحية القصيرة أن ينوع من الحالة النفسية التي تصدر عنها المسرحية فيجعلها ملهاة تارة أو مأساة تارة أخرى أو مزاجا بين الاثنين تارة ثالثة ، وهذا كله أمر مألوف في المسرحية الطويلة . إن على المسرحية القصيرة أن تلتزم بإحدى هذه الحالات الثلاث؛ لأنه لا وقت هنالك أمام مؤلفها للانتقال التدريجي المقنع من حالة إلى حالة أخرى.."(48).

يمكننا أن نخلص – مما تقدم – إلى أن مواصفات الملهاة الجيدة ذات الفصل الواحد، تتسم حبكتها بـ:

1–مرحلة التمهيد لعقدتها قصيرة قدر الإمكان.

2–مرحلة التعقيد تحتوي على أزمة كلية واحدة لا أكثر.

3–مرحلة النهاية قصيرة جدا، وتنبع من حوادث مرحلة التعقيد.

4–تعتمد في تسلسل عناصرها على الاحتمال أو الحتمية.

* * *

1–جنسنا اللطيف:

تعتمد حبكة ملهاة (جنسنا اللطيف –1935) على عناصر بسيطة خلال مساحة قصيرة هي مساحة "الملهاة ذات الفصل الواحد One-act Comedy". ويبدأ المؤلف بمرحلة تمهيد قصيرة جدا؛ حيث يتساءل مصطفى عن سبب تأخر زوجته مجدية التي تعمل طيارة . بعد قليل تصل مجدية وتطرح عليه أمنيتها أن يطير معها ذات مرة ، بينما يراوغها مصطفى متهربا من مواجهة هذه الفكرة ، وتبين له أنها تأخرت لعمل ترتيبات رحلة للعراق . وحين تحاول مجدية مرة أخرى إقناع زوجها بالسفر معها على متن طائرة تقودها هي بنفسها ، تصل كريمة المحامية لكي تطلع على عقد التأمين الذي أعدته مجدية

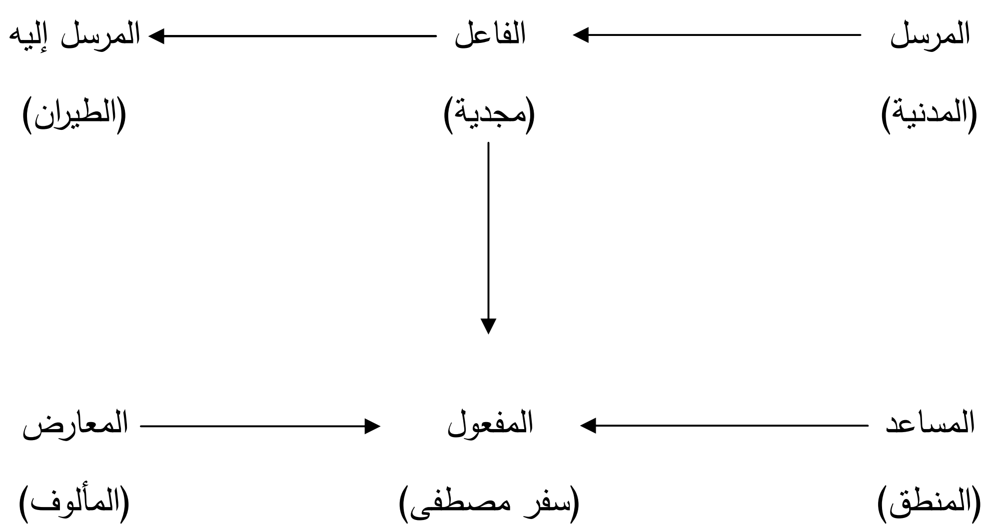
.. وتبدأ مرحلة تعقد الحبكة مع هفوة مصطفي حيث يقول: "واحنا قلنا حاجة؟ . .أنا معترف إنه شيء عظيم .. ولا فخر . إننا هنطير من هنا للعراق"[49].

ومع هذه الهفوة – غير المقصودة – تبدأ كريمة ومجدية في محاولة إقناع مصطفى بعمل رحلة جوية إلى العراق . تصل سامية الصحفية لعمل حديث صحفي مع أول طيارة تقوم برحلة جوية طويلة (مجدية) فتخبرها مجدية أنها ستقوم بالرحلة مع زوجها . يحاول مصطفى عرض مصدر قلقه من أن يحدث حادث مفاجئ في الطائرة يقضي عليه ، لكن مجدية تطمئنه بوجود "براشوت" وسرعان ما تعلن سامية أنها ستكتب خبراً عن مشاركة مصطفى زوجته في رحلتها. هنا تعلن مجدية أن مصطفى يجب أن يخاف عليها لا أن يخاف على نفسه فقط.

وأخيرا تدخل حفيظة – الخادمة – لتخبر مجدية أن المطار قد طلبها ليخبرها أن طائرتها جاهزة للتمرين، فتدفع مجدية زوجها إلى المطار، وتقبل أن يصطحبا سامية وكريمة في رحلتهما الجوية.

ويبدو – خلال رصد عناصر الحبكة – أن حركة الفعل هنا تتجه نحو قناعات مصطفى الخاصة برفضه فكرة السفر جوا، واستعمال آليات المنطق؛ لغرض تغيير هذه القناعات بقناعات مادية . ولقد استطاع المؤلف إيراد قناعات مجدية المنطقية – خلال الحوار – بشكل متدرج ؛ فهو أولا يرفض فكرة السفر جوا خوفا من سقوط الطائرة لعطل ما، فيكون رد مجدية مقنعا حيث تستند إلى وجود "البراشوت" يستطيع إنقاذ الراكب في أشد الأحوال سوءاً. وحين يعلم منها أن هذا "البراشوت" يعمل بزر يضغط عليه الراكب فوز قفزه من الطائرة .. يعلل خوفه من هذه الطريقة لأنه لن يكون مدركا – أثناء سقوطه – لكيفية الضغط على هذا الزر في هذا الوقت العصيب ، فترد مجدية ردا مقنعا آخر بأن هناك أنواعا من هذا البراشوت تعمل ذاتيا . وحين يفترض سقوطه في البحر الأحمر – وهو لم يتعلم السباحة – تكشف له أنه لا يخاف إلا على نفسه، ناسيا أن زوجته معه، ولم يفكر في كيفية إنقاذها أو مساعدتها .. هنا يتلعثم مصطفى ، ولا يستطيع أن يفترض سببا آخر يكون محكا قويا لرفضه هذه الفكرة ، ويستسلم لقناعات زوجته، ثم تأتي النهاية لتختبر إيمانه بالقناعات الجديدة ، حين يأتي استدعاء لمجدية لعمل تمرين التحليق في الجو بالطائرة ، فتدفعه –بمساعدة سامية وكريمة – دفعا إلى الخارج ؛ حيث مطار ألماظة الجوي.

إن الفعل الدرامي –هنا– يبدأ من رفض مصطفى السفر مع زوجته طائرة تقودها ، وينتهي بأن يرضخ لها، وبين الرفض والقبول تكون المبارزة المنطقية بين الاثنين، ويمكن تمثيل ذلك بالنموذج الآتي:



إن مجدية هنا بلا شك تمثل الفاعل الذي يقوم بتغيير الأوضاع المألوفة ؛ فهي أولا (امرأة تعمل)، وهو أول شيء يخرج عن المألوف ، ثم أخيراً تعمل بالطيران ؛ حيث بدء غزو الإنسان لعالم السماء بالنقل الجوي . ويبدو وضع (مجدية الطيارة) هنا وضعا خارج سياق المألوف من الأوضاع . ويتحدد سعي مجدية – في هذه الملهاة – إلى جعل زوجها مصطفى يسافر معها بالطائرة، وألا يخاف من هذه المواصلة الجديدة – غير المألوفة . ويعضد إرادة مجدية هنا ثلاثة عناصر:

الأولى : أن مرسلة هذه الإرادة هي المدنية.

الثانية: تتمثل المدنية اليوم في الطيران وتدعو إليه.

والثالثة: وجود حجج منطقية مقنعة.

لذا تستطيع مجدية أن تغير قناعات زوجها مصطفى وتجبره – بالمنطق – على الاستسلام لإرادتها . يقول يعقوب لنداو عن هذه الملهاة "يتهكم الحكيم على النساء ، في واحدة من أحسن كوميدياته، وهي جنسنا اللطيف . ونقطة التباين الواضحة هي قيام رجل كاره للنساء مثله ، بإهداء هذه الكوميديا إلى المرحومة السيدة هدى شعراوي ، زعيمة الحركة النسائية في مصر ، على أن يعرضها

دار الاتحاد النسائي ، وكان ذلك عام 1935. وعلى أية حال ، فإن هذا ليس غريبا إذا ما فطنا إلى هذه السخرية المتخابثة ، والتي نجح الحكيم في أن يصبها في مواربة في هذه المسرحية.."[50].

ونرى هنا أنه إذا كانت هذه الملهاة قد حظيت بنجاح بسبب السخرية المتخابثة التي نجح الحكيم في أن يصبها في مواربة فإن هذا السبب نفسه يعد معول هدم القيمة الفنية الملهوية لهذه المسرحية ؛ ذلك أن العلامات الصوتية : طيارة – محامية – وصحفية، قد كانت – وقت عرض هذه الملهاة أول مرة – عبارة عن دوال مستحدثة على آذان الجمهور ، ولم تكن تشير إلى مدلولاتها إلا عبر المبالغة المؤقتة / المضحكة . واليوم ، وبعد أن نالت المرأة حظها من التعليم والعمل، فقد صارت مدلولات هذه الألفاظ مألوفة غير مبالغة ، وغير مضحكة – وسنوضح ذلك تفصيلا في المبحث الثامن من هذا الفصل.

وإذا كان المؤلف قد اعتمد في تغيير قناعات الزوج مصطفى على مناقشة مجدية له، فإن دخول سامية وكريمة يعد بلا توظيف درامي يخدم الحبكة ، كما أن مناقشاتهما غير المؤثرة على مصطفى تمثل عائقا لحركة تطور الفعل / المناقشة بين مجدية وزوجها . كما أن اعتماد نهاية المسرحية على إخراج مصطفى لحضور التدريب بالطائرة يعد نتيجة لغير المقدمات التي طرحها المؤلف ؛ ذلك أن نضال مجدية كان يهدف إلى اصطحاب زوجها معها في رحلة العراق ، وليس اصطحابه في مجرد تمرين بالطائرة.

لذا يمكن القول إن وجود سامية وكريمة قد أضعف من تماسك حبكة المسرحية ، كما أن النهاية تمثل نتيجة مجحفة لمقدمات مغايرة.

* * *

2–حديث صحفي:

إذا كان المؤلف قد بنى ملهاة (جنسنا اللطيف –1935) على سؤال مؤداه : ماذا يحدث لو عملت المرأة في ميادين الطيران والمحاماة والصحافة فإنه يبني ملهاة: (حديث صحفي–1938) على سؤال مؤداه: ماذا يحدث لو اخترقت امرأة عالم "عدو المرأة"؟ ومن خلال هذا السؤال يبني المؤلف عالم ملهاته متوسلا إلى منطق المحتمل في بناء عناصر الحبكة.

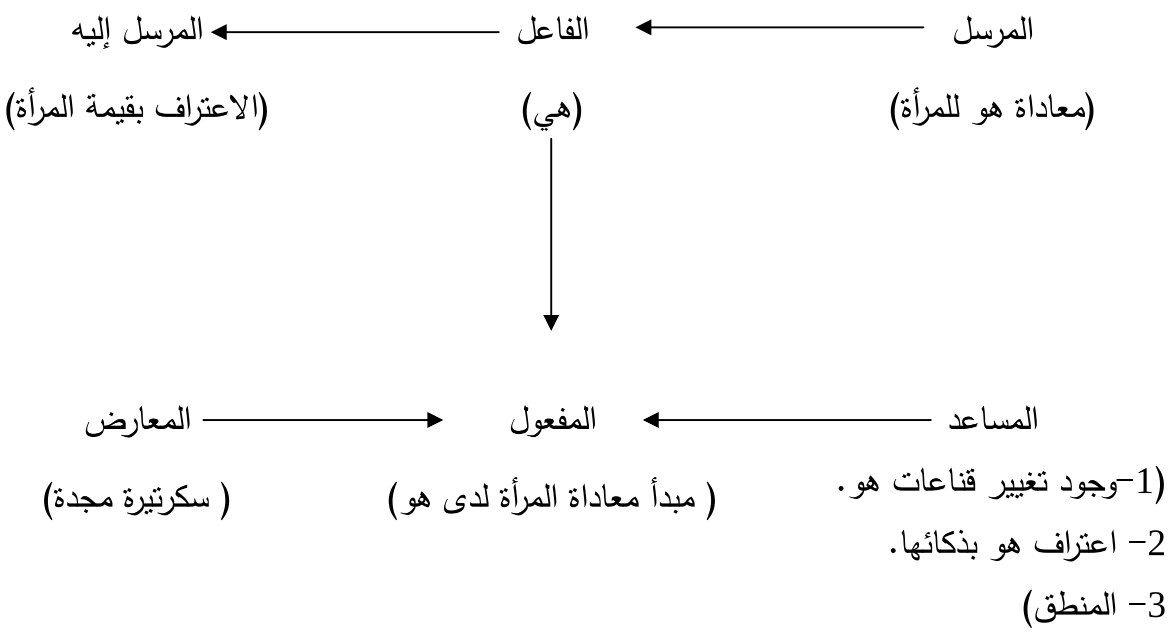
ويبدو أن هذه الملهاة كتبها المؤلف – كسابقتها – خصيصا للاتحاد النسائي ؛ حيث مثلت على مسرح الأوبرا المصرية ، في حفلة الاتحاد النسائي عام 1983، ولعب دور "هو" سليمان نجيب، وأدت دور السكرتيرة عظيمة السعيد ، أما "هي" فقد مثلتها أمينة السعيد[51].

تعتمد ملهاة (حديث صحفي) على حبكة بسيطة ، تشغل مرحلة التمهيد فيها حيزا صغيرا؛ حيث يعرض المؤلف موقفا يجمع بين الكاتب المسرحي "هو" وسكرتيرته، وموقف هذا الكاتب من المرأة إذ يراها مخلوقا تافها ، لذا عرف في الأوساط الأدبية باسم عدو المرأة. أما سكرتيرته المجدة النشيطة ، فهي تعمل بإرادته هو وتوافقه – حيث تكتب أعماله على الآلة الكاتبة – حيث تكتب كل مقولاته على الآلة الكاتبة دون أي اعتراض منها. تخبر السكرتيرة "هو" عن وجود ميعاد بعد قليل مع صحفية تريد أخذ رأيه – وهو عدو المرأة – في فكرة الزواج. فيعلن "هو" أن الزواج كالموت يأتي فجأة وبلا مقدمات ، وعلى الإنسان ألا يذهب إليه ، ومع دخول الصحفية – وقد تعمدت تسريب معلومة أنها مجرد فتاة جاءت لتتزوج من "هو" – تبدأ مرحلة التعقيد ؛ إذ يخبره أنها راهنت صديقتها على الإيقاع بعدو المرأة ، وأنها سوف تتزوجه لا محالة ، ثم تسأله كيف يكون عدواً للمرأة ويأتي بسكرتيرة من النساء ، فيجيبها بأن هذه السكرتيرة استطاعت أن تتحمله في عمله، وهي تقدم جهدا شاقا كل يوم دون أي كلل. تسأله "هي" ولماذا لم يتزوجها إذا كانت بهذا النشاط وذاك الذكاء، إلى جانب جمالها الظاهر ، فيجيبها أنه لم يلتفت قط إلى جمالها . يدق جرس التليفون حيث يتحدث أحد الصحفيين ليسأل عن مندوبة مجلة المصور، ولا يسع "هو" سوى الرد بأنه أخطأ الرقم أول مرة. وحين يعاود المتحدث الاتصال مرة ثانية، تنهض "هي" مؤكدة أن الحدث الصحفي المطلوب قد أنهته معه ، ثم تعرفه بنفسها أنها مندوبة مجلة المصور . هنا يشهد "هو" بذكائها ، فتؤكد له أنها نجحت مرتين – أولا : أنها أخذت الحديث دون إرادته ، وآخراً أنها أخذت شهادة منه بذكاء المرأة. وعندما يدعي لها أنه كان يشهد مسبقا بذكاء المرأة ، تخبره بأنه يناقض نفسه، وتسدي إليه النصح بأن يحاول استثمار ذكاء المرأة لمصلحته الشخصية ، فإذا كان أشاد قبلا بذكاء سكرتيرته وهمتها في العمل، فإنه يمكن أن يحصل منها على كل شيء إن هو تزوجها ، ثم تتركه "هي" وتخرج.

تبدأ مرحلة النهاية مع دخول السكرتيرة ليكملا كتابة ما بدأه في بداية المسرحية، فيطلب "هو" منها أن تمحو كلمة "تافه" وتستبدل بها كلمة عجيب. وبذا يغير وجهة نظره عن المرأة، ويكمل إملاء

بقية كتابته، مرددا أن الرجل يكون إنتاجه عبقريا إذا استطاعت زوجته أن تقوم له بعمل السكرتيرة، فتدخل "هي" رأسها إلى الحجرة مصححة : أن تقوم سكرتيرته بعمل الزوجة.

من خلال الرصد السابق لعناصر حبكة هذه الملهاة يمكن ملاحظة – كما لاحظنا في الملهاة السابقة – أن الفعل الدرامي يبدأ من وجود قناعة فكرية عند "هو"، وتخترق "هي" عالمه وتستطيع –عبر تقنية المناقشة – أن تستبدل بقناعته قناعتها هي. ويمكن توضيح ذلك خلال النموذج التالي:



من النموذج السابق ، يتضح أن ما يشيعه "هو" من معاداته للمرأة كان الحافز الرئيسي لاختراق "هي" عالم "هو"؛ لهدف أعلى هو إرغامه على الاعتراف بقيمة المرأة في المجتمع ؛ لذا فـ"هي" تقصد إلى تغيير قناعات "هو" عن المرأة المجدة المخلصة في عملها متمثلا في سكرتيرة "هو" التي يكن لها هو اعترافا بإخلاصها في عملها وتفانيها فيه، كما يحمل اعترافا صريحا بذكائها . إلى جانب مساعدة المناقشة المنطقية التي تجريها "هي"، والتي تستطيع أن تنتصر على المعارض الخصم المتمثل في مبدأ معاداة "هو" للمرأة.

ومن الجلي هنا – كما في الملهاة السابقة – أن المناقشة تمثل الفعل ذاته ، وهي الجديرة بتغيير العالم الدرامي. ومن البين أن المؤلف هنا يطور من الصراع الفكري بين "هو" و"هي" دون وجود معوقات سردية تعوق من مسار الخط الفكري المنبثق من الحوار الدرامي بينهما.

وإذا كان المؤلف قد عمد – في ملهاة (جنسنا اللطيف) – إلى علامات وقتية ، فإنه هنا يعتمد على علامة أساسية من داخل العمل نفسه (حديث صحفي)، وهي علامة "عدو المرأة" أي الرجل الذي يأخذ موقفا معاديا من المرأة ويسفه وجودها. وقد أبرز المؤلف فكر "عدو المرأة / هو" في صدر المسرحية لكي يبدو تحول قناعاته واضحا في نهايتها؛ وبذا لم يعتمد المؤلف على مدلول اجتماعي مؤقت؛ كما فعل في المسرحية السابقة، وإنما اعتمد على مدلول من داخل العمل نفسه؛ مما يضمن إمكانية حيوية النص وفعاليته، مهما تغير الزمان أو المكان الذي يعرض فيه.

ومن الملاحظ أن خاتمة المسرحية تمثل نتيجة منطقية لكافة المقدمات التي وردت في جسم الملهاة ، ولم تكن خارجة عن سياق الفعل كما حدث في الملهاة السابقة.

* * *

3–أريد هذا الرجل:

يستمر المؤلف في ملهاة (أريد هذا الرجل–1946) على منوال ملهاتيه السابقتين (جنسنا اللطيف – حديث صحفي) . من حيث اهتمامه بموضوع العلاقة بين الرجل والمرأة العصرية ، فإذا كانت المرأة في ملهاة (جنسنا اللطيف) تعمل طيارة، وتستطيع أن تقنع زوجها مصطفى أن يقوم برحلة جوية إلى العراق فإن المرأة في ملهاة (حديث صحفي) هي التي تستطيع أن تحول قناعات عدو المرأة وتحيله إلى مدافع عنها، وهنا في ملهاة (أريد هذا الرجل) تقوم المرأة بغزو عالم رجل أعزب ، مخترقة كافة الأعراف الاجتماعية المعهودة لكي تطلب يده.

تبدأ هذه الملهاة بمرحلة تمهيد قصيرة جدا في ثنايا حبكة بسيطة ذات خط واحد ، وكالملهاتين السابقتين تقع هذه الحبكة في بناء تقليدي للملهاة ذات الفصل الواحد . في مرحلة التمهيد، تدخل آنستان رشيقتان على عجل وفي أثرهما وكيل مكتب الأستاذ عبد اللطيف المحامي . تخبر "نايلة" أنها لم تقابل فؤاد عبد اللطيف المحامي من قبل، وهو لا يعرفها، بينما هي تتابع أخباره ومرافعاته ومحاضراته ، وقد أعجبت به، وقد جاءت الآن لتطلب يده . ثم تؤكد "نايلة" لصديقتها أنه على المرأة اليوم أن تغير من موقفها من الرجل ، ويجب أن تكون صاحبة الإرادة الأولى . بينما تحاول "درية" حيث تبقى "نايلة" وحدها مع الأستاذ فؤاد المحامي في مكتبه بعد أن عرف اسمها من الحوار القصير الذي دار بينها وبين صديقتها ، تخبر "نايلة" الأستاذ فؤاد أنها جاءت له لأنها تعرفه جيدا ، وتعلن له

إعجابها بمرافعاته ومحاضراته، وتسر له أنها جاءته لتستشيره في قضية مدنية ربما انقلبت إلى جنائية . ثم توضح له أنها تريد أن تهب حياتها لشخص ما غاية في النبل والرجولة وأعجبها في كل شيء وأنه يمثل لها الزوج الذي تريده . أما ذلك الشخص – وتدعي أنه يعمل طبيبا – فهو لا يعلم عنها أي شيء. يعلن فؤاد عن دهشته من وجود مثل هذا المحظوظ على وجه الأرض، في الوقت الذي يخبرها بأنه رجل لا يعرف غير عمله . تؤكد له أن يوما ما ستهبط عليه امرأة تخفف عنه أعباء الحياة . إنها قررت الذهاب لهذا الرجل .. ولذا تطلب منه أن يمثل المقابلة كما لو كان هو الطبيب.

يحاول فؤاد أن يمثل دور الطبيب ولكنه بين الحين والآخر يهفو برأيه الشخصي في "نايلة" وفي أمر الزواج بها . وحين يأتي دور "نايلة" – وكأنها تقول حديثها للطبيب – تخبره أن على المرأة العصرية أن تطلب يد الرجل الذي تريده. وتعطي له مهلة خمس دقائق ليقرر رأيه . يكشف فؤاد عن إعجابه بنايلة .. وهو إعجابه الشخصي وليس إعجاب الطبيب الذي يمثل دوره ، ويقرر أنه لا توجد قوة على الأرض تحول بين زواجه منها، وحين يسألها إذا كانت توافق على الزواج منه ترد بالنفي.

وبإبداء فؤاد إعجابه بنايلة تبدأ مرحلة الحل، حيث تبين "نايلة" أنها ترفض أن يطلبها هو إلى الزواج ، بينما جاءت لتطلبه هي إلى الزواج . يدق فؤاد الجرس وهو يؤكد لها أن ثمة دقيقة على الدقائق الخمس التي أعطته إياها مهلة للرد ، وحين يدخل الساعي مقترحا أن يجيء بواحد ليمون ، يطلب منه فؤاد إحضار واحد مأذون . وبذا تنتهي الملهاة ، بينما يحملق الساعي فيهما بعد أن سقطت منه كافة الملفات التي يحملها .

وإذا تفحصنا عناصر الحبكة فحصا جيدا ، لوجدنا أن المرأة هنا هي التي تحمل مسئولية الهجوم، ويبدو ذلك خلال النموذج التالي:

المرسل ← الفاعل ← المرسل إليه

(العصرية) (نايلة) (إرادة المرأة في اختيار الزوج)

↓

المساعد ⟵ المفعول ⟶ المعارض

(مواصفات نايلة) (الزواج من فؤاد) (الأعراف الاجتماعية)

يوضح النموذج السابق كيف أن العصرية تبدو مرسلا ضاغطا للفاعل المتمثل في نايلة ، يدفعها دفعا إلى القناعة بضرورة امتلاك المرأة إرادة اختيار شريك حياتها ، وأن من حقها هي أن تذهب إلى حيث يوجد الرجل وتطلب يده ، مثلما كان الرجل يمتلك إرادة اختيار المرأة طوال التاريخ البشري ، وبذا يتحدد المفعول هنا في اختيار نايلة فؤاد زوجًا لها. وقد وقفت مواصفاتها الشخصية كعامل مساعد يدحض كافة الأعراف الاجتماعية التي تمثل المعارض هنا.

ومن البين أن المؤلف قد عمد هنا أيضا – مثلما عمد في الملهاتين السابقتين – إلى جعل الفعل الدرامي يتمثل في المناقشة / الحوار فقط، فيبدأ الفعل من عدم معرفة فؤاد بنايلة إلى معرفتها ومعرفة مواصفاتها الشخصية التي تدفعه دفعا للمثول لإرادتها في الزواج منه.

وبشيء من التأويل يمكن ملاحظة مناقشة المؤلف لقضيته الشخصية التي عرفت عنه من موقفه من المرأة ؛ ففي الملهاة السابقة (حديث صحفي) يعمد المؤلف إلى جعل البطل مؤلفا مسرحيا يعرف في الأوساط الأدبية بأنه "عدو المرأة"، وفي ملهاة (أريد هذا الرجل) يعمد إلى جعل البطل يعمل بالمحاماة / القانون . وفي الوقت الذي عرف فيه المؤلف بأنه عدو للمرأة وأنه يعمل بالقانون، وكأن المؤلف هنا يدفع عن نفسه هذه التهمة التي ظلت تطارده كثيرا، وكان سلوكه الشخصي يسعى لتأكيدها [52] ؛ ولذا يصدق القول إن:

"القدرة الفنية (يقصد بها التقنية Technique) هي التي تمكن الإحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محط الموضوعية؛ وبذلك تجعل الخلق الفني ممكنا (...) فمهما كانت أصالة الآراء التي ينادي بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جدة إحساساته، فهو بدون القدرة الفنية لا يستطيع إلا أن يسير في حيز ضيق هو حيز ذاتيته ، وهو في ذلك الحيز لا يستطيع الخلق، كل ما يستطيع أن يفعل هو أن يعبر عن ذاته ، والكاتب الذي لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافي لحمايته من ذاتيته يجد نفسه منساقا إلى التعبير عن هذه الذات حتى عندما لا يرغب في التعبير عنها ، وعند ذلك يجد العمل الفني الذي يحاول بناءه ينهار وينفك ويفقد كيانه"[53].

ويبدو أن المؤلف قد كبل هذه الذاتية بموضوعية التقنية خاصة أن كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد – كما أوضحنا – تتطلب مهارات عالية ، إلى جانب أن "التجرد والموضوعية هما أهم صفات كاتب الكوميديا"[54].

ولا ننسى ذكر وصف د.سهير القلماوي لعقلية الحكيم ، حيث تقول بأنها : عقلية جدلية ربما اكتسبها من دراسة الحقوق، وربما من قدرته على رؤية الشيء ونقيضه في آن"[55].

أما عن تغير موقف توفيق الحكيم من المرأة ، فإن د.محمد مندور يرى أنه يبدو مدى التغيير الذي طرأ على نظرة الحكيم إلى المرأة ، فلم يعد عدوا لها، بل أصبح من كبار المشيدين ببطولتها. فما السر في كل هذا؟ هل اكتمل نصف دين الأستاذ الحكيم، وما كان بعد ذلك من العيش في (التبات والنبات وإنجاب البنين والبنات)"[56].

ويمكن ملاحظة أن ملهاة (حديث صحفي) اعتمدت على مفارقة اعتقاد "هو" أن "هي" جاءت لتتزوجه ، بينما "هي" الصحفية التي كان ينوي التهرب من مقابلتها . وقد أحدثت المفارقة هنا قوة مزدوجة للحبكة؛ ذلك أن "هي" استطاعت – عبر هذه المفارقة – أن تبرهن لـ"هو" عن مدى ذكاء المرأة وقوة حيلتها ، في الوقت الذي نبهته لإمكانية الاستفادة المضاعفة من السكرتيرة كزوجة له. وبذا ، حولت دفة معاداته للمرأة وجعلتها إعلانا صريحا من "هو" بقيمة المرأة في الحياة الاجتماعية كعنصر فاعل يسهم جنبا إلى جنب الرجل في بناء المجتمع.

ومن الواضح هنا أن دخول "هي" كان عظيم الأثر على بدء فعالية التعقيد ، وهو تطور ملحوظ ، وليس عنصرا معوقا كدخول سامية وكريمة لتطور الفعل في ملهاة (جنسنا اللطيف).

كما يمتاز الفعل / المناقشة هنا بالخطوات الذكية لتغيير قناعات "هو" أنه أقوى تأثيراً من مجرد الدخول لعالمه ، كما في ملهاة (أريد هذا الرجل).

* * *

4-لا تبحثي عن الحقيقة:

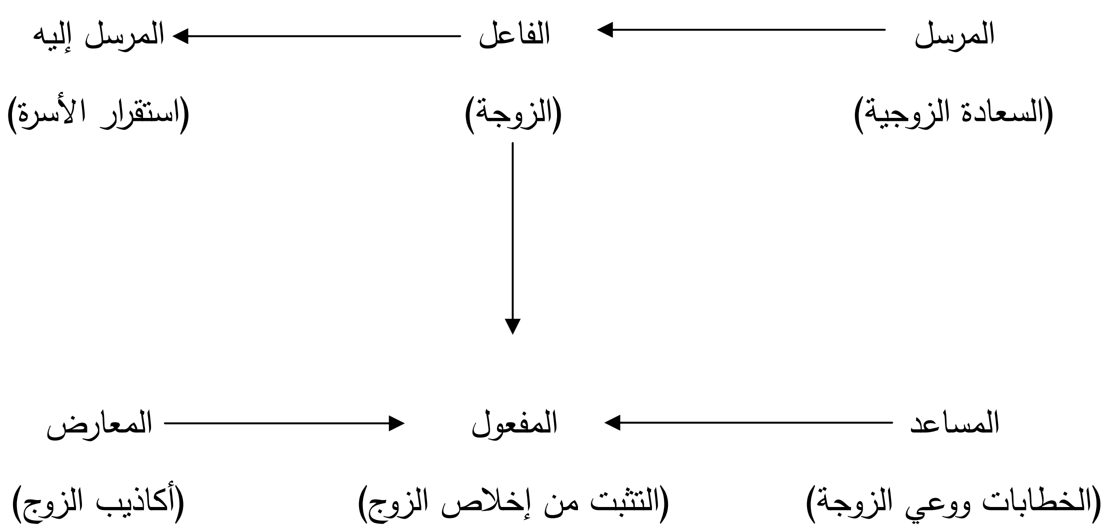
في نطاق المسرحية ذات الفصل الواحد، يضع المؤلف ملهاته (لا تبحثي عن الحقيقة – 1947)، مستمرا في معالجة موضوع المرأة / الرجل كالملاهي الثلاث السابقة، وهي تعتمد –كسابقتها

– على فرضية يمكن صياغتها في السؤال : ماذا يحدث لو اكتشفت امرأة ذكية أن زوجها على علاقة بغيرها؟

ويعالج المؤلف موضوع هذه الملهاة في مساحة صغيرة جدا ، وتشغل مرحلة التمهيد في حبكتها أقل من صفحتين من القطع المتوسط ؛ حيث تواجه الزوجة زوجها باكتشافها خطابات بخط يده موجهة إلى امرأة ما ، وتعلل اكتشاف وجود هذه الخطابات بصدفة التأكد من خلو الملابس من المتعلقات قبل إرسالها إلى المكوجي . ولا يجد الزوج غير اختراع حكاية تبرئه من التهمة المنسوبة إليه، فيروي لها أنها مجرد مسودات لخطابات أرسلها بالفعل ، ولكنه لا يسلم – بهذه الحكاية – من تذكيره بأنه لم يكن يرسل لها أيام خطبتها سوى المسودات . وتبدأ مرحلة التعقيد من هفوة تذكره إحدى الجمل الرقيقة ، على أنه كتبها لها في يوم من الأيام . تباغته بأن هذه الجملة لم يرسلها إليها من قبل، وإنما موجودة في إحدى المسودات التي اكتشفتها ، وتطلب منه أن يذكر لها الحقيقة كاملة . يضطر الزوج إلى اختراع حكاية أخرى هرباً من هذا الموقف ، فيروي لها أن صديقا له – لا تعرفه هي– كان في حاجة إلى هذه الخطابات ليرسلها إلى خطيبته، فتخبره أن الطفل وحده هو الذي يمكن أن يصدق هذه الحكايات المخترعة ، وتكرر طلبها بأنها لا تريد سوى الحقيقة مهما كانت قاسية . وأخيرا يعترف لها أن هذه الخطابات كانت موجهة إلى راقصة أقام معها علاقة مؤخراً، وهي ليست جميلة ، ولم يحبها قط ، وحيث تكشف عن استراحتها لهذا الرد ، يطلب منها أن تبتسم ، وحين يفعل يتشكك هو في صدق هذه الابتسامة ، فتعلن له أنها تشك أحيانا في صدقه، وتقرر هي ضرورة إيجاد حل لما هما فيه ، يروى لها كيف أن المرأة – منذ حواء – تعتقد أن زوجها يخفي شيئا ما عنها، ولا يجدي معها كثير من الأحيان كشف الحقيقة أمامها.

هنا تصل الحبكة إلى مرحلة النهاية؛ حيث يذكر الزوج زوجته بقوله لها بعد الانتهاء من مشاهدة فيلم سينمائي إنها مجرد رواية وعليها ألا تتأثر بها وتبكي ، ثم ردها عليه وقتئذ بأنها لا تهتم إن كان الفيلم رواية أو حقيقة ، ولكنها تهتم بأثر الفيلم في نفسها فقط. هنا يعلن الزوج أنه لا يهم البحث عن حقيقة الأشياء ، وإنما يهم أثرها في نفسيهما فقط. وتعلن هي أنها لن تهتم – بعد اليوم– بحقيقته أو خياله . ويعلنان في النهاية أن الحياة الزوجية الناجحة يجب أن تبنى على أساس الرواية السينمائية الناجحة.

ويمكن ملاحظة – من واقع رصد عناصر الحبكة – أن بنية الفعل في المسرحية تبدو كما في النموذج التالي



يتضح – من النموذج السابق – أن السعادة الزوجية قد مثلت قيمة دافعة للفاعل / الزوجة إلى ضمان استقرار الأسرة ؛ لذا ، يضحي فعلها موجها نحو التثبت من إخلاص الزوج لها. وقد ساعدتها الخطابات التي اكتشفت وجودها في ملابس زوجها، كما ساعدها وعيها بدورها كزوجة / مسئولة في حصار أكاذيب الزوج والقضاء عليها ، وإعادته كزوج مخلص ، بعد أن اكتشفا معا –عبر المناقشة – كيفية تحقيق السعادة الزوجية.

ومن الملاحظ أن هذه الملهاة – كمثيلاتها السابقة – تنحو نفس النحو في جعل الفعل يساوي المناقشة ؛ أي أن الفعل الدرامي هنا يتم تجسده في المناقشة . وربما يعيب هذه الملهاة احتواء حبكتها على نهاية تعتمد على عناصر خارجة عن عناصر مرحلة التعقيد ، هي تبدو مختلفة غير ممثلة النتيجة المنطقية – أو المحتملة – لجملة المقدمات التي احتوت عليها مرحلة التعقيد .

وإذا كانت الملاهي السابقة ، تعتمد على اختراق المرأة عالم الرجل لتكسب وده، فإنها في هذه الملهاة تعتمد على اختراقها لعالمه غير المدرك، وتتكشف له خطأه وتعيده إلى حظيرة الزوجية بكياسة ونعومة نادرين .

* * *

5-أصحاب السعادة الزوجية

في ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية-1949) يستمر المؤلف في استعراض الصراع القائم بين قناعات المرأة / الزوجة وقناعات الرجل / الزوج. إن المرأة / الزوجة هنا تحاول جادة أن تستلب اعترافا من الرجل / الزوج يتماشى مع قناعاتها الشخصية ، حتى لو كانت قناعاتها مجرد أضغاث أحلام.

تبدأ هذه الملهاة بمرحلة تمهيد قصيرة ، تمثلها بداية أحد الخطين الممثلين للفعل المسرحي ، حيث "الزوج حسني" يدفع زوجته "علية" دفعا لكي تغار عليه، دون جدوى .. إن "علية" تثق في زوجها ثقة عمياء ، ولا تصدق محاولاته المستمرة لإشعال نار الغيرة في قلبها. إنهما يستعدان إلى حفل عرس ، وينتظران شقيقة علية "تحية" وزوجها "صلاح".

تبدأ مرحلة التعقيد مع بدء خروج تحية زوجها من غرفتهما ؛ حيث بداية الخط الثاني لخط الفعل .. إن "تحية" تقرر عدم الذهاب للحفل ، وتصف زوجها بأنه كاذب وغادر وخائن . يحاول "صلاح" الدفاع عن نفسه دون جدوى ..إنها تتهمه بأنه كان يغازل المطربة "نهاد" ، بينما يصر هو أنه لا يعرفها معرفة شخصية ولم يلتق بها من قبل. بينما تشتد المعركة الكلامية بين "تحية " وزوجها "صلاح" يعلن "حسني" عن حسرته من برود زوجته التي تغار أبدا عليه .. تطلب "تحية" أن يذهب إلى الحفل بدونها ؛ حتى يتسنى له مغازلة المطربة "نهاد" تطلب "علية" من شقيقتها "تحية" أن تدخل معها الغرفة لتفهم منها الأمر وتساعدها في خلع ملابسها.

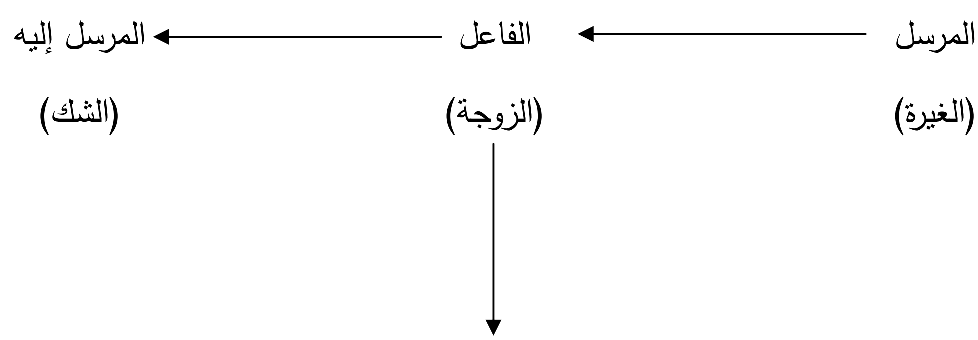
هنا يلتقي الخطان الممثلان لحركة الفعل؛ خط الزوج "حسني" وخط الزوج "صلاح" ، إن "حسني" يعبر عن النعمة التي يعيش فيها "صلاح"؛ حيث رعاية زوجته وقلقها الدائم عليه ، بينما يشير "صلاح" إلى أن هذه الرعاية تمثل الجحيم بعينه ، ويبارك هدوء وتعقل "علية" فيؤكد له "حسني" أن هدوء "علية" إنما هو الجحيم ذاته. يؤكد "صلاح" أنه صادق مع زوجته دائما ، ولم يكذب معها قط ، ويقص عليه كيف تشاجرا بسبب إحدى صاحباتها التي دعته يوما للعشاء . ويسر له أنها اتصلت به صديقتها – لتؤكد دعوتها على العشاء – لكنه خاف أن تكون زوجته وراءها ؛ فاعتذر لها .. ويشي لحسني أن هذا الموقف لم يعلنه لتحية حتى الآن ، كما لم تعترف هي أنها كانت وراء صديقتها .

وبينما يقص صلاح لحسني ما يدور بينه وبين زوجته من أثر شكها الدائم فيه ، يكشف حسني عن تعاسته ؛ لأنه تزوج بامرأة عاقلة.

تخرج "تحية" مع أختها "علية" من الغرفة وتكشف عن سبب شكها فيه ؛ لقد حلمت بأنه كان يغازل المطربة "نهاد" في حفل العرس ، ثم تؤكد أن أحلامها صادقة ، ولم تكذب يوما قط . ثم تسأله إذا كان يخفي عنها أمراً ما، وبعد إلحاحها ، يكشف لها أمر المكالمة الهاتفية التي حدثت بينه وبين صديقتها ، فتخبره أنه لم يفعل إلا لأنه شك في وجود زوجته معها ، ثم تعاود اتهامها له بأنه سوف يحقق مع المطربة ما رأته في حلمها.

تبدأ مرحلة الحل، بعلية التي تتصل بخالتها لتعرف من سيزف ابنتها ، فتعرف أنه "صالح عبد الحي" ، ولا توجد مطربات في الحفل نهائيا. هنا تعلن "تحية" أن صلاح قد حالفه الحظ هذه المرة ، وسوف تكتشف كذبه يومًا ما.

نلاحظ – خلال سرد تفاصيل عناصر الحبكة – أن الحبكة هنا تعتمد على خطين: أحدهما ثابت ، وهو ما تمثله العلاقة بين حسني وزوجته علية ، وآخرهما درامي، وهو ما تمثله العلاقة بين صلاح وزوجته تحية. ويبدو الخط الأول خلفية؛ ذلك أنه خط ثابت غير مثير للتوتر، ويمثل علاقة ساكنة بين حسني وعلية تخفي خلفها تعاسة الزوج من برود زوجته . بينما الخط الآخر متوتر يكشف عن تعاسة الزوج من الغيرة الشديدة التي تبديها تحية تجاه زوجها، ويمكن تمثيل بنية الملهاة العميقة هذه خلال النموذج التالي:



المساعد ←———————	المفعول	———————→ المعارض
(الحلم)	(اعتراف الزوج)	(الواقع)

ويتضح أن الغيرة هنا تمثل المرسل الدافع للزوجة إلى عامل الشك/ المرسل إليه؛ لذا جعلت الزوجة همها منصباً على دفع الزوج إلى الاعتراف بألعابه – التي تعتقد هي أنها سبب شكها فيه، وهو ما يمثل هنا المفعول . ويبقى الحلم الذي رأته عاملا مساعدا يؤكد شك الزوجة، ويعضد مسار ضغطها عليه. ولأن العامل المعارض هنا هو الواقع، تدحض قناعة الزوجة بأن زوجها يخونها مع امرأة أخرى بشكل ما. ولكن تبقى حالة السلام مرهونة بينهما إلى أن يأتي دليل مساعد آخر ، طالما أن المرسل دائما هو الغيرة وأن المرسل إليه هو الشك.

وتبدي تقنية حبكة هذه الملهاة تطورا ملحوظا عن تقنية حبكة الملهاة السابقة ؛ حيث تبدو النهاية هنا قصيرة للغاية ومحتملة في سياق العقدة؛ بينما نهاية الملهاة السابقة كانت نهاية مفتعلة ومقحمة على سير الفعل.

* * *

ويمكننا أن نخلص – مما سبق – إلى أن تطوراً ملحوظا قد طرأ على حرفية كتابة الملهاة الخفيفة ، ويبدو ذلك في استطاعة المؤلف تفادي خطأين تقنيين هما:

1- اعتراض خط الفعل/ المناقشة بحوار سردي لا يسهم في تطوير حركته ؛ مثلما حدث في (جنسنا اللطيف).

2- إنهاء الملهاة بنهاية مختلفة؛ مثل ملهاة (جنسنا اللطيف) و (لا تبحثي عن الحقيقة).

وبتفادي المؤلف لهذين الخطأين التقنيين ، استطاع أن ينشئ حبكة الملهاة الخفيفة ذات الفصل الواحد في بناء متماسك محكم ، كما في ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية).

* * *

المبحث السادس

تطوير وتوظيف الشخصية والحوار

في الملهاة الخفيفة

عند دراسة إحدى زوايا عمل درامي ما ينتمي لحيز الفصل الواحد ، يعود الدارس إلى رصيد النظرية النقدية المعاصرة لفهم مبادئ الكتابة الدرامية لهذا العمل ، فكما يقول ألكسندر دين:

"على الرغم من أن التكنيك يتغير من عصر لعصر ، فإن مبادئ الفن التي وضعها التكنيك على مر الزمن قد بقيت على أنها حقائق أساسية . وحتى فيما يتعلق بالتكنيك ذاته، فإن قدرا كبيرا من تكنيك الماضي لا يمكن إدخال التحسين عليه، ومن ثم فإن ميراث العصور يجب ألا نقومه بوضعه المكتشف العظيم لمبادئ الفن الأساسية فحسب ، ولكن أيضا باعتباره أعظم معلم للتكنيك والتنفيذ"[57].

لذا فإن عاملين مهمين – كما يذكر الباحثون – لا بد وأن يتوافرا عند دراسة الشخصية في المسرحية ذات الفصل الواحد هما:

1–الاقتصار على عدد قليل جداً من الشخصيات[58].

2–التأكيد على لحظة أو تجربة مهمة أو سمة معينة في الشخصية [59].

أما عن الحوار الدرامي المميز للمسرحية ذات الفصل الواحد، فينطلق أساسا لتأدية الوظائف المهمة المضطلع بها، وهي:

1- أن يعبر عن عواطف وأفكار الشخصيات في أعلى نقاط تفاعلها العاطفي.

2- أن يعمل على تطوير الحبكة.

3- أن يكشف معالم الشخصية [60].

ذلك أن كاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ليس أمامه وقت كافٍ للاستطراد في الحوار أو إجراء خطابات سردية من شأنها تعطيل تطوير الحبكة وعدم كشف معالم الشخصية وعدم التعبير عن العواطف والأفكار / محل اهتمام الموقف. لذا فإن "الحوار كالحبكة والشخصية ، وسيلة أخرى ينتقل بواسطتها موضوع المسرحية إلى القارئ أو الجمهور. ومن أجل هذا الهدف تولى عناية خاصة بالحوار المسرحي ، الذي لا ينبغي أن ينطوي على مجرد السؤال والجواب اليومي المألوف. إنه مادة الحديث الاعتيادي وليس شكله فقط، لذا فإن أهم صفة فيه هي التلقائية"[61].

ويبدو أن سبب ذلك يعود إلى أن كاتب المسرحية ذات الفصل الواحد لا يستطيع "أن يتمتع بذلك الترف الذي هو من نصيب كاتب المسرحية الطويلة .. ترف الاستطراد في الحوار. والإمعان في تتبع الأفكار "[62].

ويعني هذا أن الحوار المميز للمسرحية الجيدة ذات الفصل الواحد لا بد أن يتميز – إلى جانب ما سبق ذكره من سمات – بالتلقائية والكثافة كلما أمكن ذلك؛ لكي يبدو مشاكلاً للواقع من حيث مادته وشكله ، ولكن في حدود التوظيف الدرامي الماهر لكل كلمة ترد فيه.

* * *

1-جنسنا اللطيف:

أول ملاحظة يمكن أن تثار عند قراءة هذه الملهاة أول مرة تتمثل في اشتقاق المؤلف كل الأسماء النسائية من أسماء الرجال بعد إضافة علامة التأنيث ؛ فنجد : مجدية (من مجدي) سامية (من سامي) كريمة (من كريم) وحفيظة (من حفيظ) ، بينما قدم في ملهاتَيْ (المرأة الجديدة) و(رصاصة

في القلب) أسماء أنثوية خالصة ، مثل ليلى، دادة زينب، فاطمة، فيفي. وهي أسماء لا تقبل الإشارة إلى اسم رجل – على المستوى الصوتي – من قريب أو بعيد.

ويبدو أن اختيار المؤلف هذه الأسماء النسائية على هذه الكيفية كان اختيار مقصودا ومتعمدا؛ ذلك أن الرابطة التي تربط بين اسم الشخصية النسائية ومهنتها قد فرض هذا الاختيار الصوتي المحدد؛ إذ إن مجدية تعمل قائدة طائرة جوية، وسامية تعمل صحفية، وكريمة تعمل بالمحاماة، وهي أشغال درج المجتمع على أن يضطلع بها الرجل لا المرأة . ومما يؤكد صحة هذا التأويل ما أغفله المؤلف من ذكر العمل الذي يشتغل به الزوج مصطفى / الرجل الوحيد في هذه الملهاة . المؤلف إذن يضع المرأة في موضع الرجل من حيث اسمها الدال والمهنة التي تضطلع بها في المجتمع ، في الوقت الذي يورد فيه الرجل بلا عمل ؛ حيث تفتح الستار عنه وهو في بيته ينتظر قدوم زوجته من عملها.

ويمكن أن نستنتج من ذلك خلق المؤلف لمناخ اجتماعي مغاير للمألوف في مجتمع المتلقي، وقد أفاد وجود هذا المناخ الاجتماعي المغاير في خلق موقف ملهاوي ، إلا أن ملهاة هذا الموقف مرهونة بهذه المغايرة المجتمعية المتعمدة من قبل المؤلف، وإذا ما تبدل هذا المغاير ليصبح مألوفاً، فقد المؤلف دعامة ملهاويته.

لقد أهمل المؤلف تفاصيل خصائص كل من شخصيتي: مصطفى ومجدية ، ولم يورد عنهما سوى أنهما زوجان شابان ، ثم أغفل عمل الزوج في مقابل تصريحه بأن الزوجة تعمل قائد / طيارة .. إن الشخصيتين هنا بلا تاريخ يكشف ملامح كل منهما. وإذا كانت الأعمال الجسام التي عادت بها المدنية من صنع الرجل، يضع المؤلف المرأة هنا في نفس هذا الموضع ، ويجعل الرجل في موضع المتفرج الخائف من المشاركة في أحد ميادين المدنية (الطيران) .. كما قلب المؤلف أوضاع السلوك الإنساني، فجعل المرأة تفكر بعقلها في منطقية مجردة ، بينما جعل الرجل يفكر بعواطفه وأحاسيسه. ولقد أوجد هذا التغيير – المخالف للأعراف الاجتماعية – نوعا من السخرية.

وإذا كانت شخصية حفيظة تلعب دورا وظيفيا محددا . هو دور حامل المعلومات ؛ حيث إنها تخبر مصطفى أن زوجته مجدية لا تزال في عملها بالمطار . ثم تأتي بمعلومة – في نهاية الملهاة – مؤداها اتصال جهة العمل بمجدية وضرورة توجه مجدية للمطار لعمل التمرين الآن . أي أن شخصية

حفيظة تسهم بمعلومات مهمة في بناء مرحلة التمهيد ومرحلة النهاية . أما شخصيتا سامية وكريمة، فلا يبدو لهما أي دور وظيفي في بناء هذه الملهاة من الناحية الفنية ، وإن كان وجودهما يلعب دورا توكيديا في فكرة قلب الأوضاع الاجتماعية الخاصة بمهام الرجل والمرأة في المجتمع. ولكن من الجلي أن وجودهما يقوم بعرقلة حركة تطور الفعل / المناقشة ، والاستطراد في إنشاء أسئلة وأجوبة أثقلت من تدفق السيل المنطقي الذي يغير من قناعة الزوج، وإن حذف هاتين الشخصيتين سوف يؤدي إلى كثافة الحوار الدرامي وإلى تطور الفعل/ المناقشة بطريقة أفضل مما هي عليه.

ومن الملاحظ أن المؤلف يستخدم هنا اللهجة الدارجة لأهالي القاهرة كطابع لغوي عام. وقد أضعف من قوة تسلسل المناقشة بين مصطفى ومجدية وجود حوارات / مقاطعات من قبل سامية وكريمة لم تضف جديدا إلى الحوار ، وأضعفت من خط تطور الفعل / المناقشة بشكل ملحوظ . خاصة أنها أضافت الكثير من الجمل الحوارية الزائدة.

ولقد أوضح تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة أن الصراع هنا دائر بين قناعتي مجدية ومصطفى ، وكيف استطاعت مجدية أن تفرض قناعتها على مصطفى ، وتجعله يرضخ لرغبتها في اصطحابها في رحلة بالطائرة .

* * *

2- حديث صحفي :

هنا يغفل المؤلف أسماء الشخصيات ، ويجردها إما إلى جنسها النوعي: (هو، هي) وإما إلى وظيفتها: (السكرتيرة)، وتشي دلالة هذه الأسماء بالطابع التجريدي العام ، لا التفصيلي الخاص.

إن "هو" قد أعلن في الأوساط الأدبية أنه عدو المرأة، ويكشف العمل المسرحي – الذي يملي بعض أجزاء منه لسكرتيرته لتكتبه على الآلة الكاتبة – عن ذلك بوضوح . ومن البين أن "هو" يأخذ على المرأة صفة التفاهة وقلة القيمة في المجتمع دون أن يتسلح بمنطق عقلي لهذه الدعاوي. ولذا فإنه لا يصمد كثيرا – في المناقشة – مع "هي"؛ التي تتسلح بالمنطق العقلي لهدم دعاوي "هو" عن المرأة . إن "هي" هي صاحبة الفعل، وهي التي تستطيع أن تغير قناعات الرجل إلى الدرجة التي يعترف فيها بذكائها ونشاطها في العمل. وتلعب السكرتيرة دورين وظيفيين مهمين، هما:

1- حاملة المعلومات الأساسية المشكلة لمرحلة التمهيد.

2-تمثيل نموذج "هي" عن المرأة يساعد على البرهنة والتفنيد في مناقشتها مع "هو"، وهو ما مثل عنصرا مساعدا في غزو "هي" لقناعات "هو" – كما أوضح نموذج التحليل عند دراسة حبكة هذه الملهاة.

لذا، يمكن القول إن تطورا تقنيا ملحوظا قد طرأ على بناء وتوظيف الشخصيات بين مسرحيتي (جنسنا اللطيف) تشمل شخصيتين لا ضرورة لهما، ويعد حذفهما أمرًا ضروريًا .

ومن الملاحظ أن المؤلف يجعل شخصية السكرتيرة تخرج مع دخول شخصية "هي"؛ مما جعل فعل المناقشة يقع بين "هو وهي" فقط دون مقاطعة من السكرتيرة .. ولا تدخل السكرتيرة إلا بعد خروج "هي" وبهذا استطاع المؤلف أن يطور فعل المناقشة دون أن يتدخل طرف ثالث يضعف من تطور حركة الفعل ، كما فعل في (جنسنا اللطيف).

ونرى أن طابع اللغة قد ساعد الملهاة على طابعها التجريدي؛ حيث صاغها المؤلف باللغة العربية الفصحى؛ التي تمنحها قيمة أدبية عالية إلى جانب قيمتها الدرامية . ولقد أوضح تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة كيف أن الصراع كان قائما فيها بين قناعتي "هو، وهي" ، وكيف استطاعت "هي" أن تقهر قناعة "هو" بالمنطق ، وأن تجعله يغير قناعاته بمعاداة المرأة.

* * *

3- أريد هذا الرجل:

يعود المؤلف إلى صبغ ملهاته الخفيفة بطابع مشاكل للواقع؛ حيث تحتل ملهاة (أريد هذا الرجل) عدة شخصيات ، غير الشخصيتين الأساسيتين (نايلة وفؤاد) . أول الشخصيات الثانوية هي شخصية "درية" صديقة "نايلة"، وتمثل هذه الشخصية دور "كاتمة الأسرار"؛ حيث يعلن الحوار الدائر بين الصديقتين عن المعلومات الأساسية التي تشكل مرحلة التمهيد للفعل / المناقشة. وثاني الشخصيات هي شخصية وكيل المكتب الذي يظهر مرتين، الأولى يوحي بمعقولية وجود "نايلة" وصديقتها في مكتب المحامي ، بعد أن أوضحا له أن غرفة انتظار الزبائن مليئة ، وأنهما من أعز

معارفه ، كما تعطي مدلولا تأويلياً واضحا هو عدم مجيء "نايلة" إلى هذا المكتب من قبل، وهو ما يؤكد حديث نايلة لدرية.

نايلة: هذه أول مرة أقابله.

درية: عجبا.. وأشغالك كيف كانت تقضى؟..

نايلة: ليس لي أشغال..

درية: لماذا جئت إذن إلى فؤاد عبد اللطيف المحامي؟..

نايلة: لأتزوجه.

درية: إنه يعرفك طبعا من قبل.

نايلة: ولم يسمع باسمي..

درية: وهل رآك؟..

نايلة: ولا يشعر بوجودي في هذا الكون.

درية: وتأتين هكذا إلى محل عمل هذا الرجل بغير سابق معرفة.

نايلة: لأطلب يده.."[63].

أما ظهور وكيل المكتب للمرة الثانية / الأخيرة فقد كان لأداء وظيفة الإخبار بمعلومة وصول فؤاد إلى المكتب . وثالث الشخصيات الثانوية وآخرها هو شخصية الخادم ، الذي يدخل مرتين إلى المنظر المسرحي، يقوم أول مرة بتوصيل كوب الليمونادة على المكتب لتشربها نايلة، ثم يأخذ الكوب الفارغ ويخرج ، وهو بهذا يحقق إرادة نايلة التي تتعامل مع المكتب بوصفها قريبة لا غريبة عنه: تقول نايلة لفؤاد:

"طلبنا ليمونادة في غيبتك كما لو كنا في بيتنا "[64].

أما دخول الخادم إلى المنظر المسرحي بعد ذلك ، فقد كان بناء على استدعاء فؤاد له؛ لكي يطلب منه إحضار مأذون ؛ مما يكشف نهاية هذه الملهاة.

أما شخصيتا نايلة وفؤاد ، فقد أبرز المؤلف بعض مواصفاتهما على أساس إمكانية توافقهما معا ؛ فيصرح أن نايلة شابة رشيقة جميلة ، ثم يبين – خلال الفعل/ المناقشة – جرأتها وذكاءها ، كما يورد على لسانها إعجابها به وميلها الشخصي إليه، تقول نايلة لصديقتها:

"إني أعرفه .. لقد سمعته يترافع في قضية الاغتيال السياسي الأخيرة ، فاستطعت أن أستشف من كلامه نبل شخصيته ، وكان صوته ومشاعره ، وكل ما يصدر عنه من كلمات وإشارات يستلب كل انتباهي (...) لقد خيل إلى أني أعرف فؤاد معرفة وثيقة .. وإنه يجب أن يعرفني، ثم تطور الأمر في نفسي حتى أيقنت أنه الرجل الوحيد الذي يصلح لي ، وأني المرأة الوحيدة التي تصلح له"(65).

ولقد غلف المؤلف سلوك نايلة غير المألوف بطابع قناعاتها الشخصية بوصفها "امرأة عصرية" عليها ألا تعتمد على التراث القديم الذي يشي بضعف المرأة واستكانتها طوال تاريخها الطويل. وأنه آن للمرأة أن تكون شخصية فاعلة ، وأن يكون لها حق اختيار شريك حياتها التي تقررها هي(66).

أما فؤاد، فقد صوره المؤلف في هيئة الرجل المهتم بعمله الناجح على المستوى الاجتماعي؛ حيث ينتمي إلى حزب سياسي يغذيه دائما بفكره النير .. والذي لا يجد وقتا ليفكر في حياته الخاصة، وفي احتياجه لامرأة ترعاه وتقف إلى جواره . وخلال مناقشته مع نايلة ، يبدي إعجابه بها. ثم لا يجد سبيلا غير طلب الزواج منها.

ومن الملاحظ أن فؤاد لم يكن يحمل مسبقا فكرا أو شعورا ضد فكرة الزواج ، ولكنه كان مشغولا بحياته العملية. ولقد كانت مناقشته مع نايلة مجرد وقفة مع الذات تذكره بأهمية وجود المرأة في حياة الرجل ، وقد ساعدت مواصفات ليلى التي ذكرناها سابقا في إعجاب فؤاد بها وطلبه الزواج منها.

وبالرغم من حرص المؤلف على وجود تفاصيل من شأنها عمل ملهاة مشاكلة للواقع إلا أنه صاغ هذه الملهاة باللغة العربية الفصحى ، وكأنه يعلن عن ضمان أدبية الملهاة – كعمل منشور – إلى جانب دراميتها كعمل معروض.

ولقد بين تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة أن الصراع فيها كان دائرا بين إرادة نايلة والمألوف في الأعراف الاجتماعية ، وكيف استطاعت هي بذكائها وإيمانها بضرورة تغيير المألوف كعصرية أن تنتصر على الأعراف الاجتماعية وأن تختار فؤاد زوجا لها.

* * *

4-لا تبحثي عن الحقيقة:

في ملهاة (لا تبحثي عن الحقيقة) يتخلص المؤلف من كل الشخصيات الثانوية، ويبقى الشخصيتين الرئيسيتين . وبمهارة ملحوظة لا يجردهما كل التجرد ، كما في ملهاة (حديث صحفي)، ولا يفصلهما ، كما في ملهاتي (جنسنا اللطيف) و(أريد هذا الرجل) ، وإنما يصفهما وصفا اجتماعيا عاما، ودون تفصيل ويجعلهما: الزوج والزوجة فقط.

إن الزوج هنا أقل ذكاء من زوجته ، وأقل حيلة منها؛ إذ يرسل خطابات إلى امرأة غيرها، ويحتفظ بمسودات هذه الخطابات في سترته ، ثم تستطيع أن توقعه بحيلة ذكية حين يهفو بإحدى الجمل التي كان يظن أنه خاطبها بها قبلا ، فتباغته بأن هذه الجملة لم توجه إليها في يوم من الأيام، وإنما هي موجودة في إحدى المسودات.

وخلال الفعل / المناقشة تحاصره بأسئلتها حتى يعترف بأنه كتبها لامرأة غيرها، وهي نزوة لن تتكرر أبدا. ومن البين أن المؤلف قد أفسح مجالا أكبر للفعل/ المناقشة ، ولم يضف شخصية ثانوية تقطع خط تطور الفعل ، خاصة أن الأمر يتعلق باكتشاف زوجة خيانة زوجها.

ومن الملاحظ -خلال تصوير المؤلف لهاتين الشخصيتين- أن الفعل المعروض لا يسمح بإضافة أية مواصفات إضافية لشخصيتى الزوجة والزوج، وأنه استثمر مواصفاتها القليلة في إضفاء شرعية المعقولية على الفعل، وأن أية مواصفات أخرى سوف تبدو زائدة على الحاجة.

إن المؤلف هنا يصوغ هذه الملهاة باللغة العربية الفصحى ، ربما لتتلاءم وظروف النشر بجريدة "أخبار اليوم" من ناحية ؛ أو لأن اللغة العربية الفصحى يمكن أن تسحب الملهاة من خصوصية مصريتها إلى دائرة الإنسانية الرحبة ؛ خاصة أن القضية المعالجة قضية عالمية لا محلية.

ولقد سبق أن أوضح البنية العميقة لهذه الملهاة أن الصراع فيها كان بين ذكاء الزوجة وأكاذيب الزوج، وكيف استطاعت أن يعترف صراحة بأكاذيبه ، كما يعترف بذكائها؛ مما يضمن لهما السعادة الزوجية وبالتالي استقرار الأسرة.

* * *

5-أصحاب السعادة الزوجية:

إذا كان الزوج في الملهاة السابقة متورطا في علاقة غرامية مع امرأة ما غير زوجته ، فماذا يمكن أن تكون عليه الحال إذا كان هذا الزوج بريئا من اتهامات زوجته ؛ إذ إنه طبيب لأمراض النساء .. ومن البديهي أنه يقابل كثيرات كل يوم في عيادته. ولذا فإنها تعتقد أنه حتما قد أعجب بإحداهن .

إن إضفاء صفة هوس الشك على شخصية تحية ، وعمل زوجها بطب النساء قد جعل الموقف بينهما متأزماً، خاصة أنها قد حلمت بمغازلته مطربة حفل قريبتها. إن كشف المؤلف لهذا الدليل غير المادي على خيانة الزوج يعمق من الجانب النفسي لشخصية تحية التي تطاردها هلوسة الشك ، وتجسد لها مواقف غير حقيقية في منامها.

ويضاعف المؤلف من تأثير ثيمة الغيرة الزوجية خلال الزوج الآخر: "حسني وعلية"؛ حيث يضيق حسني من برود زوجته وعدم إظهار الغيرة عليه ؛ إذ يريد أن تطوقه زوجته بالغيرة لكنها تثق به ثقة عمياء. ولقد لعبت ثقة علية دورا توكيديا في إبراز ثيمة الغيرة لدى تحية.

وإلى جانب الدور التوكيدي الذي يلعبه الزوج: "حسني وعلية" يلعب حسني دورا وظيفيا آخر هو دور "كاتم السر" ؛ حيث يبوح له صلاح ببعض المعلومات بشكل واقعي ، وهي معلومات المقصود بها هنا المتلقي . ولكي يقدم المؤلف هذه المعلومات الخاصة بصلاح على لسانه ، يوظف علية في اقتراحها مصاحبة أختها إلى الغرفة ومساعدتها في خلع ملابسها ، وهي حيلة تقنية الغرض منها إخلاء ساحة التمثيل من تحية، لكي يمكن الإفضاء بمعلومات صلاح بشكل واقعي . وحين تنتهي ضرورة هذه الوظيفة التقنية الخاصة بإخلاء ساحة التمثيل إلا من صلاح وحسني ، تعود تحية لتبرهن على صدق تنبؤ صلاح برد فعلها إزاء حكاية صديقتها، خلال موقف ملهاوي كامل مثير للضحك – كما سنرى في المبحث الثامن – كما تفصح تحية أيضا عن أن سبب شكها في زوجها ما رأته في حلمها من العلاقة العاطفية التي تربط صلاح بالمطربة نهاد ، هو ما يتم نفيه عبر الاتصال التليفوني بأسرة العروس والتأكد من أن محيي الحفل هو صالح عبد الحي.

ولقد بدت حيلة المؤلف في عرض المعلومات الأساسية الخاصة بتشكيل مرحلة التمهيد في الفعل ذكية ؛ حيث أخلى المسرح من صلاح وتحية بحجة تغيير ملابسها في غرفتها.

وبذا ، يمكن القول إن المواصفات التقنية التي صبغها المؤلف على شخصيتي صلاح وتحية كانت كفيلة بفهم العقدة وطرحها في إطار واقعي، كما استطاع المؤلف أن يوظف كل لحظة من لحظات دخول الشخصيات وخروجها إلى ومن خشبة التمثيل تبعا لوظائف تقنية محددة – كما أوضحنا تفصيلا من قبل . ومن البين أن الصراع الدرامي في هذه الملهاة قد تجسد بين فكرتين مجردتين هما: الحلم والواقع، ولقد انتهى هذا الصراع لصالح الواقع . وهي نهاية منطقية غير مغالية.

ولقد عمد المؤلف إلى صياغة الحوار بين شخصيات هذه الملهاة باللغة العربية الفصحى أيضا، ونعتقد أنه نجح بهذه الصياغة ، خاصة أن موضوع الغيرة والشك في الحياة الزوجية أمر عالمي وليس محلي فقط.

* * *

يمكن أن نخلص من دراسة بناء توظيف الشخصية والحوار في الملهاة الخفيفة .. إلى أن هذه الملاهي قد صاغها توفيق الحكيم في حيز الملهاة ذات الفصل الواحد ، وأن عاملين مهمين من الضروري أن يتوفرا فيها، هما: قلة الشخصيات وإلقاء الضوء على السمات الضرورية فيها لتطور الفعل . ولقد لاحظنا أن تطورا تقنيا قد طرأ على بناء وتوظيف الشخصية ؛ ففي الملهاة الأولى (جنسنا اللطيف) أوجد المؤلف شخصيتين زائدتين عن حاجة الفعل، هما سامية وكريمة ، وقد أضعفا – بحوارهما – حركة تطور الفعل / المناقشة . أما في المسرحية الثانية (حديث صحفي) فقد أفاد المؤلف من توظيف الشخصية الثانوية إفادة وظيفية، بينما زاد من عدد الشخصيات الثانوية في المسرحية الثالثة (أريد هذا الرجل) ليعطي طابع مشاكلة الواقع، ويضفي على الفعل مبدأ المعقولية، فأفاد من إيجاد شخصيات درية ومدير المكتب والخادم في توظيفهم توظيفا دراميا – كما أوضحنا. في الملهاة الرابعة (لا تبحثي عن الحقيقة) يتخلص المؤلف نهائيا من الشخصيات الثانوية بلا خلل، ويستطيع أن يدير دفة الفعل بين الشخصيتين الرئيسيتين ، وفي الملهاة الخامسة (أصحاب السعادة الزوجية) يعيد المؤلف استثمار الشخصيات الثانوية، ويضفي بها طابعا توكيديا يفيد منه في الطرح الفني والفكري ، كما يستثمرها لأداء وظائف درامية محددة.

أما لغة الحوار ، فإن خصوصية موضوع ملهاة (جنسنا اللطيف) قد فرضت عليه صياغتها بالعامية المصرية – لهجة أهل القاهرة ، بينما عمومية الموضوع في الملاهي التالية قد جعل بإمكانه

صياغتها في لغة عربية سهلة ألفاظا وتعابير ولم يبد تطور ملحوظ في بناء اللغة طوال الملاهي الأربع الأخيرة.

* * *

المبحث السابع

تطوير توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية في الملهاة الخفيفة

1-جنسنا اللطيف

يورد المؤلف الإشارة إلى الزمن في ملهاته (جنسنا اللطيف) مرتين مقترنة بوجبة الغذاء ، حيث يشير إلى مصطفى الذي ينظر إلى ساعته، ويعلن أن الساعة الرابعة ولم تأت زوجته مجدية بعد، فترد الخادمة قائلة: "حضرتك عارف الست دايما تتأخر شويه نهار ما يكون عندها شغل في المطار"[67]. وهذا يعني أن مجدية الزوجة تفرط في إهمالها واجباتها المنزلية كزوجة . ويتأكد هذا الطرح خلال قول مجدية ورد مصطفى عليها:

" مجدية : أنا أخذت "ساندوتش" في المطار.. كفاية حسب "الرجيم".. وأنت يا مصطفى؟

مصطفى: الساعة دلوقت أربعة وكسور.. ويبقى اسمه غدا في أنهى لغة؟ أظن الأحسن بعد نص ساعة .. آخذ بقي الشاي ودمتم بخير..بلاش غدا يا حفيظة وإبقي الليلة حضري العشا بدري"[68].

وتؤكد لفظة (دايما) الواردة على لسان حفيظة مدلول إهمال مجدية المتكرر لواجباتها المنزلية ، هو ما يبدو – في منتصف عشرينات هذا القرن – أمرا يخرج بالمرأة من مكانتها الأساسية إلى مكانة مغايرة تنازل فيها الرجل ، وهو ما يبدو غريبا في مجتمعنا المصري وقتذاك. ومن الجلي أن الإشارة إلى الزمن هنا قد أفضت بمدلول يعارض المفاهيم المجتمعية السائدة عن دور المرأة ومكانتها في المجتمع ، وهو ما يمكن أن يؤسس وجهة النظر الجديدة / الفرضية الدرامية التي ترشح للفعل الدرامي. ومن الملاحظ أن الإشارة إلى إهمال مجدية لواجباتها المنزلية تعد إشارة متعمدة من النص ، وهذا يمكن أن يؤدي إلى زرع ركيزة علاماتية تجعل من عمل مجدية بالطيران دالا ملهاويا .. وهي ركيزة من الضعف بحيث يسهل إغفالها لحظة التلقي العابر – كما سيتضح عند دراسة المضحك في هذه المسرحية فيما بعد .

إذن يمكننا أن نخلص إلى أن الإشارة إلى الزمن في هذه الملهاة قد قامت بوظيفة تأسيس الفرضية الدرامية التي تنطلق منها حركة الفعل، كما تعمدت إلى زرع ركيزة تساعد على جعل الدال ملهاويا.

هذا وإذا انتقلنا إلى دراسة النصوص غير الكلامية التي احتوتها هذه الملهاة ، بعد التأكيد على أن مؤلفها قد كتبها خصيصا لتعرض على خشبة المسرح؛ بناء على طلب السيدة هدى شعراوي، فإنه يمكن عرضها على النحو التالي:

أولا: النص غير الكلامي الخارجي / المنظر المسرحي:

يقول المؤلف في صدر ملهاة (جنسنا اللطيف):

"في منزل مجدية صالون أنيق به نافذة مفتوحة على مصرعيها.."[69].

وفي هذا النص غير الكلامي الموجز ، يشير المؤلف إلى ثلاث علامات واضحة : الأولى : قوله (في منزل مجدية) ، وهو قول يرمي إلى مدلول واضح القصد؛ حيث يضيف المؤلف المنزل إلى مجدية ليس إلى زوجها مصطفى ، وبذا يضحي السكوت عنه هنا بارزا بالرغم من حذفه (حذف اسم مصطفى في مقابل إظهار اسم زوجته) . ولا ننسى أن السياق الاجتماعي الذي خرجت فيه هذه الملهاة هو سياق أبوي وليس أموميا ، فيه يتم الإعلاء من شأن الزوج في مقابل التهوين من قيمة الزوجة / المرأة. وبذا يبدي المؤلف طرفا مهما من أطراف فرضيته الدرامية ، وهو طرف قلب الملكية من الزوج إلى الزوجة ، ويصبح هذا الطرف المعلن تصريحا بسيد المنزل، وهو هنا "مجدية" لا مصطفى . لذا يمكن القول بأن هذه العلامة تفيد في طرح جزء من مرحلة العرض لموضوع المسرحية.

وتبدو العلامة الثانية في قول المؤلف: "صالون أنيق" وهي علامة دالة على مكان الأحداث وزمانها إلى جانب التصنيف الاجتماعي المميز ، فالمكان هنا لا بد أن يكون مدينة وليس قرية ، والزمان الآن حيث يشي الصالون بالعصرية ، أما التصنيف الاجتماعي المميز فهو يسر الحال؛ مما نجده في الطبقات المجتمعية المتوسطة وما فوقها ، إلى جانب تميز أهل هذا المنزل بالذوق الرفيع الذي تشي به كلمة "أنيق" . وهذا يدلنا على أن العلامة الثانية قد حددت للمتلقي مكان الأحداث وزمانها، كما حددت البعد الاجتماعي للشخصيات بما فيه من مستوى ثقافي رفيع .

وآخر هذه العلامات الثلاث يتمثل في قول المؤلف: "نافذة مفتوحة على مصراعيها"، ويمكن فهم مدلولها عن طريقين: أولهما مادي ، حيث يوظفها المؤلف كمكان ينظر منه مصطفى إلى الخارج؛ لكي يراقب سير الطائرات، وهو ينتظر زوجته مجدية الطيارة التي تأخرت عن موعدها . والآخر استعاري؛ حيث تشير علامة النافذة المفتوحة – إلى أقصى درجة في تعبير كينونة الداخل/ المنزل ؛ وبذا .. يمكن أن يؤثر ما هو خارج الأسرة / المنزل على التقاليد الأسرية المعهودة في مجتمع جمهور المتلقي المصري. ويمكن القول إن العلامة الأخيرة في النص غير الكلامي الخارجي تشي بوظيفتين: أولاهما درامية حركية يستثمرها المؤلف كوسيلة حركية مضحكة ، وأخراهما دالة – على المستوى الفكري – تعني بضغط ظروف خارج المنزل على التقاليد الأسرية المعمول بها.

ويمكن أن نخلص مما تقدم إلى أن النص غير الكلامي الخارجي قد أفاد في طرح معلومة مهمة من معلومات مرحلة العرض الخاصة بطبيعة قلب الأدوار الاجتماعية للرجل والمرأة ، كما أفاد في طرح ثلاث معلومات تفيد في مرحلة العرض أيضا بمكان الحدث وعصره والقيمة المجتمعية لأبطاله بما فيه المستوى الثقافي ، وأخيرا تهيئة مناخ مرئي يفيد في إثارة الضحك ، كما يفيد في التأكيد على قلب الأوضاع المجتمعية، أو ضغط ظروف خارج المنزل على التقاليد الأسرية المصرية

ثانيا: النصوص غير الكلامية الداخلية:

وهي تؤدي جملة من الوظائف الفنية ، أهمها:

1–وصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي):

طوال نص هذه الملهاة ، لا يستخدم المؤلف سوى بعض النصوص غير الكلامية خاصة بوصف الأداء التمثيلي : الإيمائي والصوتي؛ والنصوص غير الكلامية المقصودة، مثل: "يمشي في الصالون نافد الصبر ، ثم يصيح –ص 692"، "يلتفت إليها مبغوتا – ص694"، "ضاحكة – 694"، "في ارتباك – ص695" ، "في قلق – ص695"، "باسمة – ص 700"، "في تجهم – ص 703"، في عزم – ص 704".

ومن الملاحظ أن النصوص غير الكلامية السابقة ، يمكن إدراجها تحت ثلاثة أنواع:

الأول: التعبير المرئي؛ مثل: "يلتفت إليها مبغوتا"، "باسمة"، "في تجهم"، وهو تعبير تمثيلي إيمائي يفيد في طرح انفعال الشخصية الحاد سواء كان تعبيرا إيمائيا منبسطا (الابتسام) أو التعبير الإيمائي المنقبض (التجهم) . أو تعبيرا عن افتقاد آليات الموقف خلال وضع المباغتة.

الثاني: التعبير الصوتي الدال، مثل: "يصيح"، و"ضاحكة". وهما دالان عن نوع الانفعال المراد لتعيين المعنى المعبر عنه عبر الجملة الحوارية المصاحبة لهذين النصين غير الكلاميين، وهما يتسمان بطرفين انفعالين متناقضين: الضيق والفرح.

والثالث: التعبير المرئي – الإيمائي / الصوتي، مثل: "في ارتباك"..."في قلق"، و"في عزم" وهو يلعب دورين تعبيريين متزامنين في التعبير الإيمائي والتعبير المسموع في نفس الوقت .

ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من أنواع النصوص غير الكلامية يلعب دورا حيويا في التعبير الدرامي / المسرحي، وبدونها يبدو النص غير الكلامي والحواري ملغزا من ناحية أدائه الانفعالي المطلوب ؛ ففي النص غير الكلامي الأول يقول المؤلف: "يمشي (يقصد مصطفى) في الصالون نافد الصبر ، ثم يصيح" ويورد الجملة الحوارية الآتية: " يا خدامين بيتنا–..يا بت يا حفيظة[70].

ومن الجلي أن تحديد الانفعال هنا بلون الضيق يمكن أن يشي بموقف مصطفى، الزوج من تكرار تأخر مجدية / الزوجة في عملها ، كما قد يرشح تحديد هذا الانفعال إلى إمكانية مواجهة مصطفى لمجدية فور عودتها بتصريحه أنه يضيق من تأخرها في العمل، ولكن الموقف التالي يكشف عن ضعف مصطفى أمام زوجته؛ مما قد يهيئ المتفرج لاستقبال مصدر (التناقض) المضحك الذي بني بها الموقف التالي، وهو ما يرشح المتفرج لاستقبال مضحك (التناقض) في الموقف.

وفي النص غير الكلامي الثاني الذي يقول فيه المؤلف:

"يلتفت (يقصد مصطفى) إليها (يقصد مجدية) مبغوتا"[71].

والمباغتة هنا تكشف – بشكل فني رائع – حقيقة ضعف مصطفى / الزوج أمام مجدية / الزوجة ، وهو ما يسهم مع النص غير الكلامي السابق في إمكانية إثارة الضحك بالاعتماد على مصدر (التناقض) المضحك ، إلى جانب الكشف عن جانب مهم من جوانب شخصية مصطفى ، هو ضعفه أمام زوجته ، وهو ما يرشح ترشيحا مباشرا لتقبل الفعل الدرامي التالي.

وفي النص غير الكلامي الثالث ، يصف المؤلف موقف مجدية من كلمات مصطفى ، قائلا : "ضاحكة" ، ثم يورد الكلمة التي أثارت ضحكها ، هي وصفه له بأنها عصفورة[72]، ويمثل هذا الوصف المهذب لمهنة الزوجة تعبيرا صريحا عن ضعفه واستكانته تجاه عملها؛ لذا تدل علامة المضحك هنا على رضا مجدية / الزوجة من أسلوب مخاطبة مصطفى لها. وهو ما يمثل محورا لتحويل مجرى الحديث إلى ما يحب مصطفى . وفي النص غير الكلامي الرابع يشير المؤلف إلى رد فعل مصطفى تجاه طلب مجدية منه أن يصحبها في رحلة جوية ، قائلا:

"مصطفى: (في تخوف وتجهم) ممنون خالص "[73]. وهو ما يعبر عن استرسال مصطفى في الانزلاق إلى منحدر الضعف ، وهو ما يختلف اختلافا بيّنا عن الصورة القوية التي بدا بها في صدر المسرحية ، إنه هنا يخاف من الخوض في حديث يمكن أن يفضي إلى ما لا تحمد عقباه، وهي علامة واضحة على ضعفه، وترشيح لإمكانية تنازله عن أفكاره الخاصة عن الطيران . ويستمر المؤلف – خلال النصوص غير الكلامية التالية – في توضيح ضعف شخصية مصطفى أمام زوجته طوال المسرحية ، بالنصين غير الكلاميين التاليين:

1–في قلق.

2– مستدركا بسرعة[74].

ليفضي في النهاية إلى استسلام مصطفى لفكرة تجربة السفر بالطائرة .

لذا يمكن القول بأن هذا التوظيف الدرامي للنصوص غير الكلامية قد أفاد دراميا على النحو التالي:

أ–الكشف عن خصائص الشخصية.

ب–الترشيح لموقف درامي تال.

جـ–بث أثر ملهاوي.

د–تحديد المعنى المراد عن طريق تحديد انفعال الأداء.

2–وصف الحركة المسرحية الدالة:

وأول أنماط الحركة المسرحية هو تحديد دخول الممثلين وخروجهم ، لتعيين الممثلين الموجودين على خشبة التمثيل، وهو ينقسم إلى قسمين : أولهما عادي ، وفيه يشير المؤلف إلى خروج الممثلة أو دخولها دون زيادة ، وآخرهما يشير المؤلف إلى نمط حركة الدخول؛ مثل قوله:

"مجدية تدخل فجأة على عجل ... عنقاء في بوزك"[75].

ويصف المؤلف هنا طبيعة حركة دخول مجدية بأنها فجائية وسريعة ، ويفيد هذا الوصف في إحداث أحد تأثيرين أو هما معا:

الأول: مدلول قوة شخصية مجدية وعمليتها ، وهو ما يناقض التصور المجتمعي العام عن المرأة المصرية[76].

والآخر : إحداث أثر ملهاوي في عنصر الفجائية ، ورد فعل مصطفى تجاهه حيث يبغت.

وثمة نمط آخر من أنماط الحركة المسرحية، وهو نمط يراد به التعبير عن انفعال الشخصية؛ مثل قول المؤلف:

"يمشي (يقصد مصطفى) في الصالون نافد الصبر ، ثم يصيح"[77].

ومن الجلي أن الانفعال المراد التعبير عنه هنا هو انفعال الغضب ، وبيانه يرشح – كما سبق أن أوضحنا – إلى موقف ملهاوي مصدره التناقض . وفي نص غير كلامي تال يقول المؤلف:

مصطفى: (يشير إلى رأسه في حركة عصبية) ... "[78].

ويقوم هذا النص غير الكلامي بمهمتين محددتين، هما:

1–التعبير الحركي الدال على غضب مصطفى ، وهو يعضد الوظيفة السابقة الترشيح لبناء موقف ملهاوي.

2–تحديد لون أداء الجملة الحوارية على المستوى الانفعالي ، وهو يؤكد المفهوم والوظيفة السابقتين .

هذا إلى جانب الوظيفة الملهاوية لهذا النص ، حيث التشبيه المبالغ الذي يصف مكان المطار برأسه، وهي دال على أثر عمل مجدية على مصطفى من الناحية المزاجية .

وفي النص غير الكلامي التالي ، يقول المؤلف:

"حفيظة (تتحرك للخروج على عجل، وهي تنظر خلفها إليه في خوف).."[79].

ويبدو غرض الإضحاك واضحا هنا كوظيفة أساسية لهذا النص غير الكلامي ؛ حيث يحمل المؤلف انفعال مصطفى طوال الموقف السابق خلال رد فعل حفيظة / الخادمة عليه، وهي المحصلة التي يخرج بها المؤلف من آثار عمل مجدية على زوجها مصطفى ، وفحوى هذه الآثار الغضب والضيق الشديدان ؛ إذ يصل بهما المؤلف إلى أقصى درجة من درجات الانفعال ، وسرعان ما ينقلب هذا الانفعال في الموقف التالي مباشرة مما يثير الضحك.

وفي النص غير الكلامي التالي، يقول المؤلف:

"مصطفى يعود إلى قطع الصالون ذهابا وإيابا، نافد الصبر، وفجأة يسمع أزيز طائرة ، ويسرع إلى النافذة المفتوحة (....) ثم يرفع رأسه إلى السماء ، باحثا بعينه لحظة ، ثم يصيح"[80].

ومن الواضح أن هذا النص غير الكلامي لا يزال يستعرض غضب مصطفى لتأخر زوجته خلال قطعه الصالون ذهابا وإيابا، ثم ينتقل المؤلف إلى وحدة حركية مضحكة بأن يعتقد مصطفى أن زوجته هي التي تقود هذه الطائرة، وكأنها القائد الوحيد للطائرات في مصر ، كما يناديها من النافذة وكأنها ستسمعه وتجيب طلبه . لذا يمكن القول بأن النص غير الكلامي قد وظفه المؤلف في منحيين:

الأول: التمهيد لموقف درامي تال ، قبيل دخول مجدية.

والآخر: بث أثر ملهاوي مؤقت.

وفي آخر نص غير كلامي من هذا النمط – يقول المؤلف:

"مجدية تمسك به (يقصد مصطفى) وتجذبه إلى الباب (...) مصطفى يحاول الخلاص (...) يستسلم لهن"[81].

يشي النص غير الكلامي هذا بحقيقة مصطفى وطبيعة علاقته بزوجته؛ إذ هو ضعف الشخصية أمامها ، وهو ما يتناقض مع صورته في صدر هذه الملهاة . ويمثل هذا النص غير الكلامي كشفا للمفارقة التي بناها المؤلف عن شخصية الزوج مصطفى ؛ مما يعني انصياعه لفكرتها

عن السفر بالطائرة ، وهو ما ناضل – طوال هذه الملهاة – من أجل أن يتهرب من تأثير زوجته عليه. ومما يزيد كشف المفارقة إضحاكا هو أسلوب اليد / العنف الذي تمارسه مجدية على مصطفى لكي يستسلم لرغبتها . وبهذا استطاع المؤلف أن ينهي المسرحية بكشف المفارقة القائمة على العلاقة بين الزوج وزوجه، وهي علاقة قلب الأدوار الاجتماعية في محيط الأسرة الواحدة.

ويمكن أن نخلص مما تقدم إلى أن ملهاة (جنسنا اللطيف) قد احتوت على نص كلامي خارجي أدى وظيفة درامية حيوية هي بث معلومات تفيد بناء مرحلة العرض للفعل الدرامي، كما احتوت أيضا على نصوص غير كلامية داخلية تقف جنبا إلى جنب مع الحوار في التعبير الدرامي ، وهي تؤدي وظائف درامية متعددة في حدود وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي، ووصف الحركة المسرحية الدالة ، والوظائف الدرامية هي:

1-الكشف عن خصائص الشخصية الدرامية.

2-الترشيح لموقف درامي تال.

3-بث أثر ملهاوي.

4-تحديد الشخصيات المتكلمة وإلى من تتوجه بالحديث .

5-تحديد الشخصيات المتواجدة في الفراغ المسرحي الموصوف.

6-تحديد المنظر المسرحي .

7- تحديد المعنى.

* * *

2-حديث صحفي:

خلال حبكة هذه الملهاة ، لا يشير المؤلف إلى عنصر الزمن سوى مرة واحدة ، على لسان السكرتيرة التي تقول لـ"هو":

"الساعة دلوقت خمسة، وفيه ميعاد مع مندوب مجلة المصور.."[82].

وربما تشير هذه الإشارة الزمنية إلى جدية الميعاد على طريقة مشاكلة الواقع، خاصة أن بناء ترتيب المواقف الدرامية التالية يعمد إلى التعاقبية دون وجود فواصل زمنية ؛ لذا يمكن القول بأن الإشارة الزمنية هنا لا يخلف من ورائه وظيفة حيوية ، غير المشاكلة المجانية للواقع، وربما يشير هذا النص الكلامي إلى إثارة سوء فهم من قبل "هو" بناء على مفارقة غير عمدية في قول: "مع مندوب مجلة المصور" ، حيث تصل "هي" إلى المكتب وتقابل "هو"، وتجري معه مناقشتها بحرية دون أن يدري أنها هي مندوب المصور[83]. وأساس المفارقة هنا هو تذكير المندوب لا تأنيثه . وما يدل على إمكانية وجود هذه الوظيفة المناط بها زرع مفارقة مبنية على سوء الفهم، هو قول "هو" –في موقف درامي تالٍ خلال الهاتف:

"فيه واحد صحفي من طرفكم عندي دلوقت؟ مش ممكن"[84].

إذ إن "هو" يعتقد – بناء على المعلومات الواردة له – أن الصحفي لا بد أن يكون من جنس الرجال لا من الجنس الناعم، وبناء عليه يصدق زعم السكرتيرة بأن ثمة امرأة قد أتت لتتزوجه. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد أسقط النص غير الكلامي الخارجي ، واعتمد – خلال التعبير المرئي – على النصوص غير الكلامية الداخلية.

النصوص غير الكلامية الداخلية :

من الملاحظ أن النصوص غير الكلامية الداخلية في ملهاة (حديث صحفي) قد أدت جملة من الوظائف الدرامية ، يمكن تقسيمها إلى عدة مجالات، هي:

1– وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي:

أول مجالات التوظيف الدرامي للنصوص غير الكلامية الداخلية يتجلى في وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي. وهو مجال ندرت فيه هذه النصوص على المستوى الكمي ، وهي من نوع النص الشارح Metatext الذي يهدف إلى تحديد المدلول المراد، ففي صدر المسرحية يقول المؤلف:

"السكرتيرة (لا تلتفت إليه ، يقصد هو) ، وتنظر في ساعة معصمها"[85].

يسبق هذا النص غير الكلامي مباشرة نصا كلاميا – على لسان السكرتيرة – فحواه ميعاد مندوب مجلة المصور مع "هو" في الخامسة مساء اليوم، لذا يعد هذا الفعل المرئي / غير الكلامي

مرشحا لمعلومة مهمة تدخل في بناء التمهيد لموقف درامي تال بخاصة وللفعل الدرامي بعامة. كما يمكن أن يشير هذا النص غير الكلامي إلى التزام السكرتيرة وتحملها مسئولية إدارة مكتب "هو" على أكمل وجه؛ وبذا يعطي وظيفة دالة على إحدى خصائص شخصية السكرتيرة ، وهو ما يعد مفردة ضمن مفردات العرض للفعل الدرامي الذي يبدأ بدخول "هي".

وفي النص غير الكلامي التالي، يقول المؤلف:

"هو (كالمصعوق) (...).

السكرتيرة (تخفي ابتسامة)..."[86].

بعدما تخبر السكرتيرة "هو" أن امرأة ما قد أخبرتها بأنها جاءت لكي تتزوجه ، فيكون رد فعل السكرتيرة عقب تعبيره السالف محاولتها إخفاء ابتسامة . لذا يمكن القول إن هذا النص غير الكلامي يمكن أن يفضي إلى حالة ترقُّب لفهم دوافع ابتسامة السكرتيرة ، وهو ما يشي بأن وظيفة هذا النص غير الكلامي يمكن أن تكون إثارة التشويق.

وفي نصين غير كلاميين تاليين، يقول المؤلف:

"هو يحملق فيها (يقصد هي) مستغربا (...).

"السكرتيرة (تنظر إليها لحظة ، ثم تخرج وتتركهما) "[87].

ويشي هذان النصان غير الكلاميين بوضوح أن ثمة اتفاقا مسبقا بين السكرتيرة و"هي" مبني على منفعة لكل منهما ، وهو ما يفسر ابتسام السكرتيرة في النص غير الكلامي. إن "هو" يعبر عن غرابته من موقف "هي" منه، بينما تتبادل السكرتيرة مع "هي" – وليس مع مديرها "هو" – النظرات، ثم تخرج السكرتيرة دون أن يأذن لها مدير عملها. وبذا يمكن أن تكون الوظيفة الدرامية هنا هي إثارة التشويق ؛ إذ إن ثمة عالما خفيا بين السكرتيرة و"هي" لم بين عنه النص بعد.

وفي نصين غير كلاميين تاليين ، يقول المؤلف:

"هي: (باسمة) متراهنين على 1000 جنيه؟!.

هو: (يدخل محفظته في جيبه) بس كده؟

هي: (منتصرة شفت) إزاي ؟ المسألة جد ... والمبلغ جامد... الأسهل أنك تسيبني أمشيك على العجين.."[88].

إن النصين غير الكلاميين الملازمين للنصين الكلاميين لـ"هي" يمثلان نمط النص الشارح؛ إذ يوضحان طريقة الأداء التمثيلي للنصين الكلاميين؛ بما يضمن وصول المدلول المراد إلى الجمهور المستهدف. لذا يمكن القول بأن الوظيفة الدرامية المناط بهما هذان النصان غير الكلاميين هي ضبط دال الجملة الكلامية لخدمة إيصال المدلول المراد بثه.

وفي نصين غير كلاميين تاليين ، يقول المؤلف:

"هي: (تنهض باسمة) متشكرة يا أستاذ .. الحديث المطلوب أخذناه والحمد لله!..

هو: (في دهشة) أنت؟.."[89].

ويشير النصان غير الكلاميين هنا إلى انفعال "هي" بالرضا ؛ لأنها استطاعت بذكائها أن تستلب حديثا صحفيا من عدو المرأة دون إرادته ، كما يشيران إلى اندهاش "هو" من المفاجأة . بما يعني عدم معرفته بهويتها في كل لحظات تواجدها معه . وهما يشيران أيضا – بشكل عملي – إلى أن المرأة لا تقل ذكاء عن الرجل ؛ مما يدفع "هو" إلى التخلي عن أفكاره عن المرأة . ويمكن القول إن هذين النصين غير الكلاميين يؤديان وظيفة درامية محددة، هي التمهيد لموقف درامي تال (وهو هنا نهاية الملهاة).

وفي نص غير كلامي تال، يقول المؤلف:

"هو: (مبغوتا) أنت لسه هنا؟!"[90].

وهو تال لدخول "هي" الحجرة – بعد أن خرجت – بشكل مفاجئ ؛ مما يجعله نصا غير كلامي مثيرا للضحك ، ومصدر المضحك فيه هو المباغتة.

2–وصف المؤثرات الصوتية:

يستخدم المؤلف المؤثر الصوتي في ثلاثة مواضع – خلال هذه الملهاة – عبر النصوص غير الكلامية ، فيقول في النص غير الكلامي الأول:

"جرس الباب يدق بشدة"[91].

ويرد هذا النص غير الكلامي بعد ذكر السكرتيرة الميعاد المضروب لـ"هو" مع مندوب مجلة المصور الذي سيأتي لعمل حديث صحفي معه، كما يأتي قبل دخول "هي" مباشرة . لذا فإن هذا المؤثر الصوتي يقوم بدور حيوي هنا مفاده التمهيد لدخول شخصية "هي" إلى المنظر المسرحي.

ويشير النص غير الكلامي – الواصف لمؤثر صوتي – يقول المؤلف:

"يسمع جرس التليفون"[92].

ويتزامن هذا النص غير الكلامي مع نص كلامي على لسان شخصية "هو" مفاده أن الطالب من قبل مجلة المصور ورد "هو" بأن الطالب قد أخطأ طلبه .. وهو نص يفيد قناعة "هو" بأن مندوب مجلة المصور لم يحضر بعد .. مما يمكن معه القول إن وظيفة هذا النص غير الكلامي إلقاء الضوء على إحدى قناعات الشخصية الرئيسية للملهاة.

وفي نص غير كلامي – واصف لمؤثر صوتي أيضا – يقول المؤلف:

"يدق جرس التليفون مرة أخرى"[93].

وهو يتزامن مع نص كلامي على لسان "هو" مؤكدا عدم وجود صحفي المصور لديه .. بل ليس لدى أي صحفي .. بعدها تنهض "هي" لتعلن أنها صحفية مجلة المصور، وقد أخذت ما أرادت من معلومات خلال جلستها مع هو "عدو المرأة"؛ لذا يمكن القول إن هذه النص غير الكلامي يمهد لموقف تال، وهو موقف كاشف لجهل بشخصية هي.

1– وصف الحركة المسرحية الدالة:

ندرت النصوص غير الكلامية الواصفة للحركة المسرحية الدالة ، غير تلك التي تشير إلى دخول الشخصيات وخروجها فقط ؛ ففي صدر هذه الملهاة يشير المؤلف قائلا:

"يتمشى (يقصد هو) في حجرة ذهابا وإيابا مفكرا(...)"[94].

ومن الملاحظ أن المؤلف يربط هنا بين المشي ذهابا وإيابا في الحجرة والتفكير ، وهو ما يمكن أن تكون الوظيفة المنوط بها هذا النص غير الكلامي هي التعبير عن حال الشخصية الرئيسية وهي حال التفكير هنا.

وفي نص غير كلامي تال، يقول المؤلف – في نهاية هذه الملهاة:

"تدخل (يقصد هي) قليلا من الباب"[95].

ويأتي هذا النص غير الكلامي ، بعد أن يعتقد "هو" بخروج "هي" من مكتبه؛ مما يمثل له هنا وضع المباغتة المثير للضحك؛ وبذا يمكن القول إن هذا النص غير الكلامي يستخدمه المؤلف هنا كمثير للضحك.

* * *

نخلص مما تقدم إلى أن الإشارة الزمنية الوحيدة لم تؤد وظيفة درامية حيوية في ملهاة (حديث صحفي)، كما أن المؤلف لم يعمد إلى استخدام النصوص غير الكلامية الخارجين ؛ وإنما اكتفى فقط باستخدام النصوص غير الكلامية الداخلية التي قامت بثلاثة أدوار رئيسية ، هي:

1- وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي.

2- وصف المؤثرات الصوتية.

3- وصف الحركة المسرحية الدالة.

وقد أدت هذه الأدوار جملة من الوظائف التفصيلية ، تتلخص في:

1-إثارة التشويق.

2- ضبط دال الجملة الكلامية لإيصال المدلول المراد.

3-التمهيد لموقف درامي تال.

4- التمهيد لدخول الشخصية الرئيسية.

5-إلقاء الضوء على إحدى قناعات الشخصية الرئيسية .

6- التعبير عن حال الشخصية

* * *

3–أريد هذا الرجل:

لا يورد المؤلف – طوال نص المسرحية – سوى إشارة واحدة للزمن على لسان "درية" التي تقول لنايلة وعبد اللطيف المحامي: "(...) أريد أن اشتري شيئا قبل أن نقفل الدكاكين .. نهاركما سعيد"[96].

وهذا يشي بأن زمن الأحداث يقع في الطرف الأخير من النهار، حيث إمكانية إغلاق التجار محالهم، وهو ما يبدو أيضا من قول درية "نهاركما سعيد". ويشير قولها هذا صراحة إلى أن الحديث يقع في النهار ، كما أن إغلاق الدكاكين وبداية عمل المحامي – كما هو معروف لدى المتفرج أو القارئ المصري – يكون في الليل ، وهو ما يمكن أن يشير إلى أن زمن القول يقع في آخر طرف النهار. ويتساءل الباحث : ما هي الوظيفة الدرامية التي تضطلع بها هذه الإشارة إلى الزمن في هذا الموضع من المسرحية؟

ويجيب الموقف الدرامي – الذي وردت فيه هذه الإشارة إلى الزمن – بأن درية تريد أن تهرب من الأزمة التي وضعتها فيها صديقتها نايلة؛ إذ صحبتها إلى المحامي وهي تعتقد أنه يدير أعمالها، ولكنها تكتشف أن صديقتها نايلة لم تر المحامي من قبل، وأنها جاءت خصيصا لتعرض عليه الزواج منه[97]. لذا يمكن القول إن درية تقول مقولتها – المحتوية على تحديد عنصر الزمن ؛ لأجل خروجها من موقف لا ترغب في المشاركة فيه، وهو ما يبدو من خلال الموقف الدرامي . أما على المستوى التقني لتوظيف عنصر الزمن هنا ، فيشير إلى أن خروج درية هو حيلة تقنية ابتكرها المؤلف ليفسح مجال السجال بين نايلة وعبد اللطيف، بعد أن انتهت المهمة الدرامية لدرية بوصفها (كاتمة أسرار) ساعدت على طرح المعلومات الأساسية عن الشخصيات والفعل الدرامي ، بما يضمن فهم المتلقي له.

هذا، وقد اعتمد المؤلف على النصوص غير الكلامية كأداة للتعبير الدرامي ، على النحو التالي:

أولا – النص غير الكلامي الخارجي/ المنظر المسرحي:

يقول المؤلف – في صدر المسرحية :

"مكتب الأستاذ عبد اللطيف المحامي .. حجرة مكتبه وهي تنم عن ذوق بغير بذخ .. تدخل آنستان رشيقتان على عجل وفي أثرهما وكيل المكتب "[98].

ويلاحظ الباحث أن المؤلف – خلال هذا النص غير الكلامي الخارجي – يشير إلى المنظر المسرحي عن طريق تحديد هويته إجمالا في قوله: "مكتب الأستاذ عبد اللطيف المحامي"، وقوله: "حجرة مكتبه وهي تنم عن ذوق بغير بذخ" ، وهذا يعني أنه لم يقدم أية تفصيلات خاصة بالمنظر المسرحي، بالرغم من أن المؤلف يشير في مواضع مختلفة – خلال النصوص غير الكلامية الداخلية – إلى وجود مقاعد تجلس عليها نايلة ، هذا النص غير الكلامي الخارجي غير موجه أساسا للمخرج المسرحي ، وإنما هو موجه إلى القارئ ؛ حيث يكتفي المؤلف بإثارة خيال المتلقي/ القارئ عبر ذكر (حجرة مكتب محامٍ تنم عن ذوق بغير بذخ)، والتي يشير المؤلف خلالها – إلى تحديد مكان الأحداث دون الخوض في ذكر تفاصيل يكون من شأنها تحديد أسلوب المعالجة الدرامية .

وفي نفس النص غير الكلامي ، يشير المؤلف إلى النمط الجسدي للممثلتين اللتين تقومان بدوري (نايلة) و(درية)، فيحدده بقوله: (آنستان رشيقتان) ، وربما ترمي الرشاقة / صفة الآنستين إلى معنى الشباب، أي أن المؤلف قد عمد إلى ذكر الوصف الجسدي الدال على الشباب عند الآنسات، ثم يصف المؤلف طبيعة الحركة المسرحية المصاحبة لدخول نايلة ودرية بقوله: (على عجل)، ويردف هذا الوصف قائلا: (وفي أثرهما وكيل المكتب). هنا يمكن تحليل هذه الحركة المسرحية في ضوء الموقف الدرامي الذي يشتمل عليها؛ إن درية تعتقد – كما يبدو ذلك جليا من الحوار – أن نايلة تصطحبها إلى محاميها الخاص ووكيل أعمالها الأستاذ عبد اللطيف المحامي، ثم يتضح لها أن صديقتها نايلة لم تأت إلى هذا المكان من قبل ، وأن عبد اللطيف ليس محاميها الخاص، وإنما جاءت إليه لتتزوجه .. ولهذا تمهد الحركة المسرحية المصاحبة لدخول درية ونايلة لهذه المفارقة ؛ حيث تشي الحركة الموصوفة بأنها (على عجل) بمدلول ألفة المكان لدى الآنستين ، وهو ما يزكي درية إلى الاعتقاد بألفة المكان لدى صديقتها نايلة. أما دخول الوكيل على أثرهما فهو يضفي عكس المدلول لسابق على الموقف ؛ إذ إن تحرك وكيل المكتب في عجل وراءهما يشي بأنهما غير معروفتين لأصحاب المكتب. ولهذا ؛ يمكن القول إن الجمع بين دلالتي الحركتين المسرحيتين يمهد للموقف الدرامي التالي، حيث تقوم أولهما بإنتاج المفارقة – لدى كل من درية والمتفرج – بأن المكان مألوف لدى نايلة ، بينما يكشف حوار الموقف

الدرامي التالي هذه المفارقة مؤكدا أن نايلة إنما جاءت لتعرض نفسها زوجة لصاحب المكتب ، وهو ما يعبر عن جرأتها كأهم صفات نايلة كشخصية درامية محورية في هذه المسرحية.

ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن النص غير الكلامي الخارجي قد أدى بضع وظائف درامية هي:

1- تحديد مكان الفعل الدرامي .

2-التمهيد لموقف درامي تال.

3- كشف إحدى صفات الشخصية المحورية.

وذلك من خلال وصف المنظر المسرحي إجمالا ، ووصف الحركة المسرحية الدالة.

ثانيا:النصوص غير الكلامية الداخلية:

في مسرحية (أريد هذا الرجل) ذات الفصل الواحد ، ينوع المؤلف من أنماط التعبير الدرامي عبر النصوص غير الكلامية الداخلية ، ويمكن تصنيف هذه النصوص غير الكلامية إلى ثلاثة أنماط، هي:

1- وصف الأداء (الإيمائي والصوتي):

وأول الوظائف الدرامية التي يضطلع بها هذا النمط من أنماط النصوص غير الكلامية الداخلية هو تحديد المتحدث عن طريق ذكر اسم الشخصية.

ويلاحظ الباحث أن نص المسرحية يحتوي على الكثير من النصوص غير الكلامية التي تجمع بين التعبيرين : الإيمائي والصوتي مثل:

1- (درية): "وهي تنظر بعين خاطفة إلى الخادم المنتظر الكوبة"(ص241).[99].

2- (نايلة): "تضحك وتعطي الكوبة للخادم"(ص241).

3- (نايلة):"تضحك ضحكة خفيفة"(ص242).

4- (فؤاد عبد اللطيف المحامي):"ضاحكا"(ص243).

5- (فؤاد):"ضاحكا"(ص246).

6- (نايلة):"تضحك"(247)

7- (فؤاد)":"يتخذ هيئة التمثيل"(ص248).

8- (فؤاد):"ضاحكا"(ص249)

9- (نايلة):/"تمثل"(ص249).

10- (فؤاد):"ممثلا"(ص249).

11- (فؤاد):"يستعد للتمثيل"(ص249).

12- (فؤاد):"ممثلا"(ص249).

13- (فؤاد):"يصفق استحسانا"(ص250).

وفي النصوص غير الكلامية (1،2، 3) يعبر المؤلف عن مدى ارتباك درية فور عملها بأن صديقتها نايلة قد جاءت إلى المحامي لتتزوجه عن غير موعد معه ، وفي مقابل ارتباك درية –وبشكل متواز في الأداء التمثيلي – يشير المؤلف إلى عدم اكتراث نايلة بارتباك صديقتها، بل يتعدى عدم الاكتراث إلى السخرية من صديقتها التي جمدتها مفاجأة حقيقية حضورهما إلى مكتب فؤاد عبد اللطيف المحامي، وحيث تختلق درية عذرا للخروج من هذا الموقف ، تضحك نايلة معبرة بذلك عن كشفها اختلاق درية سببا للخروج من المكتب . وتقوم النصوص غير الكلامية الثلاثة بأداء وظيفة درامية أساسية مؤداها: التمهيد لموقف درامي تال يمثل بداية الحدث، وهو يعني التخلص من شخصية (كاتمة السرار) بعد أن ادت وظيفتها الدرامية المحددة لها.

وفي النصوص غير الكلامية (4 ،5 ،6، 8) يعبر المؤلف عن توافق كل من نايلة وفؤاد ، مما يضفي على الموقف الروح الملهاوية الخيفة المميزة للنمط الملهاوي للمسرحية.

وفي النصوص غير الكلامية (7، 9، 10، 11، 12) يفرق المؤلف بين مستويين في الأداء التمثيلي: الأول هو المستوى الطبيعي ، والآخر : هو المستوى المصطنع؛ حيث يمثل كل من فؤاد ونايلة موقفا دراميا مؤداه: ماذا يكون رد فعل الطبيب الذي تريد نايلة أن تتزوجه ؟ وبذا تطرد نايلة شبح

الخجل الأنثوي من مواجهة فؤاد بالحقيقة مباشرة . ولهذا فعملية التمثيل المصطنع هنا تفضح الرأي الحقيقي–أو رد الفعل الطبيعي– لفؤاد تجاه نايلة وطلبها في الزواج . وهو ما يعني كشف نوايا الشخصية ، مما يمهد لنهاية المسرحية.

وفي النص غير الكلامي الخير (13) يبين المؤلف عن إعجاب فؤاد بنايلة وموافقته على الزواج منها . وهو ما يمثل التاكيد على الوظيفة الدرامية السابقة . وفي ثلاثة نصوص غير كلامية أخرى يقول المؤلف:

1–(نائلة): "في دهشة وسرور"(ص251).

2–(فؤاد): "يضغط على زر الجرس الكهربائي وينظر في ساعته"(ص 251).

3–"تسقط الملفات من يد وكيل المكتب وهو يحملق فيهما دهشة"(ص251).

ويلاحظ الباحث أن النصين الولين يمثلان خطوتين متلازمتين في مرحلة الحل أو النهاية، فالأول يبين مدى سعادة نايلة من ذكر فؤاد اسمها المجرد بلا ألقاب ، وهو ما يعنيضمنا قربه النفسي منها. أما النص غير الكلامي الثاني فيرد ردا مرئيا على دهشة نايلة وابتسامتها بأن يدق الجرس الكهربائي ليطلب مأذونا . وبذا ، تكون نايلة قد نجحت في أن تستحوذ على قلب فؤاد.

أما النص الكلامي الثالث فهو يعرض رد فعل ملهاوي ؛ حيث يصاب وكيل المكتب بالتصلب / الآلية عندما يستدعيه فؤاد ليأتي له بمأذون ، فلا يستطيع وكيل المكتب أن يتمالك أعصابه.

لذا ، يمكن القول إن هذا النص غير الكلامي يقوم بدور وظيفي بوصفه مصدرا للإضحاك.

2– وصف الحركة المسرحية الدالة:

يتشكل وصف الحركة المسرحية الدالة في مسرحية (أريد هذا الرجل) في نمطين محددين من أنماط الحركة:

الأول: خاص بجلوس الشخصية ووقوفها ؛مثل:

1–(نايلة):"ترتمي في مقعد مريح"(ص236).

2–(درية):"تنهض لتنصرف"(ص237).

3-(درية):"مرتاعة تنهض"(ص242).

ويقوم النص غير الكلامي الأول بالدلالة على ألفة المكان لدى نايلة، وهو يتواءم مع حركة دخولها التي تتصف بالعجلة . ويفيد هذا النص غير الكلامي في بناء مفارقة لدى المتلقي ودرية معا؛ حيث يكتشف –بعد قليل –أن نايلة لم تأت إلى هذا المكتب من قبل وأن فؤاد عبد اللطيف المحامي لم يرها من قبل ، وأنها جاءت باعتبارها خجلة..وهو يكمل بذلك الخيط الوصفي الدال على حال درية فور علمها بسبب مجيء صديقتها نايلة إلى هذا المكتب ، ويمثل هذا النص غير الكلامي المحصلة النهائية للنصوص غير الكلامية السابقة ، بعد أن برر دافع خروج درية من المنظر المسرحي، وها هو ذا يقوم بإخراجها بعد ان أدت دورها الدرامي ككاتمة أسرار ساهمت في بناء مرحلة التمهيد لحدث المسرحية . أما النص غير الكلامي السادس المعنى بدخول وكيل المكتب حاملا بعض الملفات فوظيفته التي يحملها في بيان مصدر التصلب الملهاوي الذي يصاب به حين يطلب منه فؤاد أن يحضر مأذونا ، فتسقط الملفات عن غير إرادة منه.

3-وصف الإكسسوار:

في مسرحية (أريد هذا الرجل) لايعمد المؤلف إلى وصف الملابس المقترحة لممثلي الأدوار الدرامية ، وإنما يعمد فقط إلى وصف قطع الإكسسوار خلال النصوص غير الكلامية ، على النحو الآتي:

1-(نايلة):"تخرج مرآة في حقيبة يدها وتتأمل شعرها" (ص236).

2-"يدخل عندئذ وكيل المكتب وخلفه خادم يحمل شراب الليمون"(ص240).

3-(فؤاد):"يضغط على زر الجرس الكهربائي وينظر في ساعته"(ص251).

4-"يدخل (وكيل المكتب) حاملا بعض الملفات "(ص251).

ومن الملاحظ أن النص غير الكلامي الأول يشير إلى عناية نايلة بمظهرها من خلال استعمالها المرآة الموضوعة في حقيبة يدها- وهي وسيلة حفظ المرآة لدي المرآة في المجتمع بطريقة مشاكلة للواقع . وهو ما يمكن القول إن المؤلف قد استثمر هذا النص غير الكلامي ي التمهيد للموقف الرئيسي للمسرحية ،وفي النص غير الكلامي الثاني ، يشير المؤلف إلى وجود كوبة الليمون ، التي يتم

توظيفها في إبقاء الخادم منتظرا إياها بينما تتحدث نايلة إلى درية عن سبب زيارتها المكتب، مما يربك درية وينشئ من رغبتها في الخروج من الموقف وتحرجها من الخادم موقفا ملهاويا ؛ أي أن وجود الكوبة هنا يمهد لإحداث أثر ملهاوي . وفي النص غير الكلامي الثالث يشير المؤلف إلى وجود (جرس كهربائي)و(ساعة)في معصم فؤاد ، ويستخدم الأول في إحضار وكيل المكتب إحداث أثر ملهاوي-كما سيتضح في النص غير الكلامي الرابع، بينما تشير الساعة التي ينظر فيها فؤاد ليعلن موافقته على الزواج بنايلة قبل الوقت المحدد الذي اقترحته له، مما تكشف الساعة هنا عن قوة رغبته في الزواج بنايلة . أما النص غير الكلامي الرابع فيهدف إلى إحداث أثر ملهاوي في نهاية المسرحية ؛ حيث يصاب وكيل المكتب بالتصلب الملهاوي فتقع الملفات من يده عن غير إرداة منه.

***

مما سبق ، يتضح أن الإشارة إلى الزمن والنصوص غير الكلامية قد لعبت أدوارا وظيفية درامية متعددة، يمكن حصرها فيما يلي:

1-حيلة تقنية لخروج شخصية أدت دورها الوظيفي ولا لزوم لبقائها.

2-وصف مكان الحدث.

3- التعريف بشخصية المتحدث والمتحدث إليه.

4- كشف الملامح المميزة للشخصيات بما يؤهلها لخوض الفعل الدرامي.

5- إحداث أثر ملهاوي.

6- إنشاء مفارقة درامية.

هذا، وقد لعبت النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) هذه الدوار الوظيفية الدرامية خلال ثلاثة أنماط تعبيرية ، هي:

1-وصف الداء التمثيلي الإيمائي والصوتي.

2-وصف الحركة المسرحية الدالة.

3-وصف الإكسسوار.

***

4-لا تبحثي عن الحقيقة:

خلال مسرحية (لا تبحثي عن الحقيقة) لا يورد المؤلف سوى إشارة واحدة تتعرض للزمن على لسان (لزوجة) التي تقول لـ(الزوج):

"لم يمض على(طول الأبد) الذي وصفته أكثر من عامين"[(100)]. وتعني هذه الإشارة أن عمر زيجتهما لم تتجاوز العامين؛أي أن الزوجين في صدر عهدهما بالزواج. تقول الزوجة هذه الإشارة الزمنية لتؤكد على أنه من غير الطبيعي أن يقيم زوجها علاقة من امرأة أخرى ، وهما لا يزالان حديثا عهد بالزواج. وهي حقيقة تتخذها الزوجة زريعة لدحض إمكانية إقامة زوجها علاقة مع امرأة أخرى كضرورة ملحة لذلك. وبالرغم من أن الزوجة هي نفسها التي تقوم بذكر هذه الحجة ، إلا أنها هي التي تبادر بإبراز حس الغيرة على زوجها ، وهي التي تفتش جيوبه عن إثبات أحقيتها في إبراز هذه الغيرة . وبذا ، يكون ذكرها للإشارة الزمنية عاملا مؤكدا طهارة سلوك الزوج لا زريعة لإدانته ، مما يجعل سلوكها الغيور الحاد تجاهه مصدرا للمضحك ، ويكون المضحك فيه هنا هو التناقض بين ما تقتنع به الشخصية وما تفعله.

هذا، وقد خلت المسرحية من كافة النصوص غير الكلامية الداخلية بكافة أنماطها ، باستثناء تمييز الشخصية المتكلمة بذكر اسمها قبل إيراد جملتها الحوارية الدال على:

1-وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي: مثل :

"الزوج:لماذا أرى في صوتك كأنك ترتابين.

الزوجة: على النقيض..إني هادئة كل الهدوء"[(101)].

ومثل:

" الزوج: هذا ما كنت أتوقعه!.

الزوجة: بماذا تهمس؟"[(102)].

ومثل:

"الزوج: ابتسمي إذن.

الزوجة: ها أنا ذى أبتسم !.

الزوج: ابتسامة حقيقية من فضلك..لا ملفقة ولا متكلفة"[103].

أما النص غير الكلامي الخارجي ، يقول فيه المؤلف :

"الزوجة تدخل على الزوج ، وهو في حجرة مكتبه"[104].

وهي نص غير كلامي مقتضب عام ، يشير إلى:

1- وجود الزوج في حجرة مكتبه غير الموصوفة وصفا دقيقا.

2- تحديد الشخصيات القائمة بالفعل من حيث العدد وطبيعة العلاقة التي تربط بينها.

3- حركة دخول الزوجة ، وهي حركة غير مميزة.

وبالرغم من أن هذا النص غير الكلامي يتكون من جملتين لغويتين فقط، إلا أنهما يقومان بمهارة في الدلالة بما يخدم المتلقي . ويرى الباحث أن هذا النص غير الكلامي يبدو موجها لمتلقي قارئ لا مشاهد ؛ حيث إن الكاتب لم يهتم بإبراز قطع الديكور المستخدمة واكتفى بقول (حجرة مكتب) دون أن يشير إلى مهنة الزوج التي تحدد هوية هذه الحجرة . وربما يعود هذا التجريد إلى عمومية الموضوع؛ حيث يطلق على الشخصيتين الدراميتين اسمى (الزوج) و(الزوجة)، مما يعني تعميم الدلالة دون التخصيص.

وإلى جانب ما تقدم ، يلاحظ الباحث أن المؤلف –خلال هذه المسرحية –يعتمد على الحوار اعتمادا أساسيا في وصف انفعالات الشخصية وطبيعة أداء الممثل، دون الاعتماد –كما في المسرحيات السابقة–على النصوص غير الكلامية في الاضطلاع بمهمة وصف انفعالات الشخصية ، وبالتالي الأداء الإيمائي والصوتي للممثل. ومما يمكن معه القول إن هذه المسرحية تصلح للقراءة للعرض الإذاعي لا العرض المسرحي؛ حيث يقوم الحوار بوصف ما هو مسموع وما هو مرئي من وسائل تعبير درامية.

5–أصحاب السعادة الزوجية:

بطريقة غير مباشرة ، يورد المؤلف إشارة إلى الزمن على لسان شخصية "علية" التي تقول– خلال الهاتف:

"علية:(...)آلو..من خالتي ..مساء الخير..تأخرنا الآن ..تحية أبطأت في اللبس"[105].

يرى الباحث أن هذه الإشارة إلى الزمن ، وهو المساء ، تضفي على الفعل –المعنى بالاستعداد للذهاب إلى حفل زواج المعقولية؛إذ إن قول (مساء الخير..تأخرنا الآن) يعكس مصداقية وجود حفل زواج ، حيث الوقت ليل، وقد بدا منذ قليل بدء الحفل ، وأنهم تأخروا نتيجة لإبطاء تحية..وإبطاء تحية يعود إلى شكلها في أن زوجها يريد الإسراع لحضور الحفل لوجود راقصة به تعرفه–مصدقا للحلم الذي رأته تحية ليلة الأمس. وربما تهدف هذه الإشارة إلى الزمن –إلى جانب ما سبق –إلى جعل إضاءة خشبة المسرح تعكس إضاءة ليلية عملا بمبدأ المعقولية ومشاكلة الواقع . ومن الجدير بالذكر، أن إيراد تفاصيل مفردات الحبكة يأتي بطريقة مشاكلة للواقع ، إذ تسير حركة وحدات الفعل في تتابع زمني دون وجود فواصل زمنية ، وهو ما يوحي بان زمن الفعل الدرامي يساوي زمن عرضه مسرحيا.

ويلاحظ الباحث أن المؤلف قد توسط إلى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) كأداة تعبير ثانوية ، وقد وردت خلال المسرحية على النحو التالي:

أولا: النص غير الكلامي الخارجي / المنظر المسرحي:

يقول المؤلف في صدر مسرحية (أصحاب السعادة الزوجية):

"حجرة استقبال ..حسني وزوجته علية في ثياب السهرة:

جالسنا ينتظران بصبر نافد ، وأعينهما تتطلع إلى أحد الأبواب المغلقة"[106].

وبذا ، يقوم هذا النص غير الكلامي الخارجي بالوظائف الآتية.

1–وصف المنظر المسرحي بإيجاز :

يورد المؤلف وصف أساس المنظر المسرحي (الديكور) بإيجاز شديد –كما فعل في المسرحية السابقة؛ حيث يحدد هوية المكان بوصفه (حجرة استقبال)دون ذكر أية تفصيلات أخرى. وربما يعود

ذكر هذا الوصف الموجز إلى عمومية الموضوع ، وإمكانية عرض هذه المسرحيةفي بيئات مختلفة، أو ربما قصد به المؤلف خيال المتلقي/ القارئ. ولم يقصد به مخرج مسرحي ما.

2- وصف الملابس بإيجاز:

هنا أيضا يتحرى المؤلف الإيجاز في وصف ملابس الممثلين ، ذاكرا أنها (ثياب السهرة) وربما يعود هذا الإيجاز أيضا لنفس التأويل السابق-الخاص بالمنظر المسرحي. وهو ما يضفي طابع المعقولية على الفعل .

3-وصف الأداء التمثيلي الإيمائي :

حيث يبدو على الشخصيتين الجالستين حسني وعلية) نفاد الصبر من طول الانتظار ، ويلفتان انتباه المتلقي إلى ما يحدث خلف الباب الموصد. وهو ما يدل على أمرين : أولهما أن حسني وعلية ينتظران منذ وقت غير قصير ، وآخرهما للموقف الدرامي التالي.

4-وصف الحركة المسرحية الدالة :

وهو هنا معني بجلوس كل من حسني وعلية ، وهو دال يدل على مدلول الانتظار ، وإذا كانا جالسين ينظران ناحية الباب الموصد ، فهذا يمهد إلى أن القائمين بالفعل في هذه المسرحية (البطل والبطلة) ليسا حسني وعلية ، وإنما هما شخصان آخران . وهو ما يعني الترشيح لموقف درامي تال، حيث يوحي الوضع بالترقب.

ثانيا : النصوص غير الكلامية الداخلية:

إلى جانب إيراد المؤلف للنص غير الكلامي الخارجي ، يورد أيضا عددا من النصوص غير الكلامية الداخلية ، ويلاحظ الباحث أنها تقومبعدة وظائف درامية حيوية، يمكن إيجازها في:

1-وصف الأداء التمثيلي والإيمائي والصوتي:

وأول وظيفة يضطلع بها هذا النمط من أنماط غير الكلامية هي وظيفة تحديد المعنى المراد من الجملة الحوارية:

- بهدوء (86)[*]

- باسمة (86).
- متحسراً (87).
- ملتذًا (93).
- صائحًا (97).
- متحدياً (97).
- مترددًا (99).
- بدهشة (105).

وهو ما يعني تحديد لون الانفعال المطلوب عند أداء الممثل الجملة الحوارية لتحديد المعني المفصود. وإلى جانب هذه الوظيفة، تقوم النصوص غير الكلامية – في هذا النمط – بتحددي الشخصية المتحدثة، وذلك عن طريق إيراد اسم الشخصية قبل إيراد الجملة الحوارية، كما يحد الشخصية المتحدث إليها، مثل:

- كالمخاطب نفسه (88).
- لصلاح (98).
- لحسني (98).
- لأختها (98).
- لزوجته (105).

إلي جانب هاتين الوظيفتين، يلاحظ الباحث أن المؤلف يتوسل إلي النصوص غير الكلامية – في هذا النمط – للتعبير الدرامي عن طريق ذكر الأداء الأيمائي أو الصوتي ؛ مثل :

- "يسمع من خلفه (الباب) ضجيج وصياح في الغرفة المغلقة وأوان تتحطم وآثاث يلقي علي الأرض" (88) .

(حسني) : "يضع رأسه في كفيه" (101) .

وهو ما يعبر عن فعل غير مرئي، أو يعكس احالة النفسية للشخصية في موقف ما .

3- وصف الملابس والإكسسوار :

لا يوجد من هذا النمط سوي نصين غير كلاميين فقط؛ هما :

- "تخرج تحية ولم تتم كل لبسها" (87) .
- "صلاح يدير التليفون لعليه" (105) .

ويفيد النص غير الكلامي الأول في التأكيد علي الهم الذي استولي علي "تحية"، وجديته، حتي أنها لم ت كل ارتداء ملابسها لتخوفها من وجود الراقصة التي رأتها في حلم ليلة الأمس. وهو ما يضفي المعقولية علي موقف تحية من الذهاب إلي حفل الزفاف، أما النص غير الكلامي الثاني – الذي يعمي بوجود جهاز الهاتف – فيفيد في ذكر قطعة إكسسوار تفيد في إنهاء الفعل الدرامي؛ حيث تتصل خلالهعليه لتتأكد من أنه لن يحيي حفل الزفاف راقصة وإنما هو مطرب؛ وبذا تدحض مزاعم أختها تحية، الممثلة أساس التعقيد في المسرحية .

3- وصف الحركة المسرحية الدالة :

في هذا النمط من أنماط النصوص غير الكلامية، يورد المؤلف تلك النصوص غير الكلامية الواصفة لطبيعة الحركة المسرحية؛ مثل :

- "يفتح الباب المغلق قليلاً" (87) .
- "لا يلبث الباب أن يفتح، وتخرج منه تحية (...) ومن خلفها زوجها صلاح" (87) .
- "تدخلان (تحية وعليه) الحجرة وتغلقانها عليهما بينما يبقي الرجلان في مكانهما" (90) .
- "يفتح باب الحجرة. وتظ هر تحية ومعها عليه وتيمع تحية الكلمة" (97) .

ويتضح أن النصوص غير الكلامية السابقة تلعب أدواراً وظيفية متباينة؛ إذ يقوم الأول بحث المتفرج علي الترقب؛ حيث دخول بطلي المسرحية، خاصة عد الصياح وتكسير الأطباق وصوت ارتطام الأثاث الذي سمعه المتلقي قبل هذا النص غير الكلامي مباشرة. أما النص غير الكلامي الثاني فيعني بخروج تحية ثم صلاح لتجسيد فعل المسرحية..ويشير المؤلف إلي خروج تحية أولاً، بينما يخرج

صلاح خلفها ، وهو ما يمكن أن يوضح أن المتسببة في الصيح – الذي سمعه المتلقي منذ قليل – هي تحية وأن زوجها صلاح يحاول مصالحتها . وفي النص غير الكلامي الثالث الذي يشير إلي خورج كل من تحية وعليه، وهو ما يفسح مجال الفعل لصلاح وحسني؛ أي أن خروجهما يفيد في إنشاء موقف درامي تال إلي جانب خروج تحية وهي تسمع زوجها صلاح يقو : "مصيبة" فيثير الإضحاك نتيجة لارتباك حسني .

وفي نص غير كلامي تال، يقول المؤلف :

"تتجه (عليه) نحو أختها" (90) .

وهي جملة حركية مصاحبة لطلب عليه أن يتركها صلاح وحسنيمع أختها ويردفها المؤلف بنص غير كلامي يقول :

"(حسني) : يتشبث بمقعده" .

معلناً حسني أنه لن يتحرك ، مما يدعو عليه لتأخذ تحية ويدخلان الغرفة، ليبدأ موقف درامي تال بين حسني وصلاح. وهو ما يعني أن النصين غير الكلاميين السابقين قد هدفا إلي التمهيد لموقف درامي تال يجمع بين حسني وصلاح .

* * *

مما سبق يتضح أن الزمن الدرامي في مسرحية (أصحاب السعادة الزوجية) مساو لزمن عرضها مسرحياً ، وأن الإشارة الزمنية قد أفادت في إضفاء صفة المعقولية علي الفعل الدرامي . ويتضح أيضاً أن النص غير الكلامي الخارجي قد أفاد في :

1- وصف مكان الأحداث (المنظر المسرحي) .

2- إضفاء صفة المعقولية علي الفعل بوصف الملابس الخاصة باسهرة .

3- لإثارة التشويق لدي المتفرج .

4- التمهيد لموقف در امي تال .

5- تحديد الشخصيات المتحدثة ، والمتحدث إليها .

6- تحديد المعني (المدلول) خلال وصف الانفعال المصاحب للحوار .

7- بيان الحالة النفسية للشخصية .

8- وضع أساس نهاية المسرحية .

ومن خلال ثلاثة أنماط لنصوص غير كلامية، هي :

1- وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي .

2- وصف الملابس والإكسسوار .

3- وصف الحركة المسرحية الدالة .

* * *

يمكن أن يخلص الباحث من دراسة الزمن والنصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) لمسرحيات (جنسنا اللطيف، حديث صحفي ، أريد هذا الرجل، لا تبحصي عن الحقيقة، وأصحاب السعادة الزوجية) إلي أن الإشارة إلي الزمن قد لعبت أدواراً وظيفية درامية علي النحو التالي :

اسم المسرحية	الظيفة الدرامية
جنسنا اللطيف .	بناء مرحلة التمهيد للحدث الدرامي .
حديث صحفي	مشاكلة الواقع
أريد هذا الرجل	التمهيد لموقف درامي تال
لا تبحثي عن الحقيقة	إثارة الضحك
اصحاب السعادة الزوجية	إضفاء صفة المعقولية علي الفعل الدرامي

أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) ، يجدر الإشارة إلي أن مسرحية (حديث صحفي) قد خلت من النص غير الكلامي الخاجي ، بينما خلن مسرحية (لا تبحثي عن الحقيقة) من النصوص غير الكلامية الداخلية، ومن الملاحظ أن المؤلف قد أفاد من النصوص غير الكلامية بنوعيها في اضطلاعها بجملة من الوظائف الدرامية الحيوية ، هي :

1- الكشف عن جوانب الشخصية .

2- الترشيح لموقف درامي تال .

3- تحديد الشخصيات المتكلمة والمتكلم إليها .

4- تحديد الشخصيات الموجودة في المنظر المسرحي .

5- تحديد المنظر المسرحي .

6- تحديد المعني .

7- إنشاء مفارقة درامية .

8- لإثارة التشويق .

9- إضفاء صفة المعقولية علي الفعل .

10- بث أثر ملهاوي .

* * *

المبحث الثامن

تطور استخدام مصادر المضحك في الملهاة

الخفيفة وملامح النمط الملهاوي

1- جنسنا اللطيف :

2-

بالرغم من اعتماد المؤ لف علي مصدر المضحك اللغوي اعتماداً أساسياً ، في هذه المسرحية، إلا أنه يوظف مصادر مضحك أخري، يمكن إيجازها في :

أولاً : الشخصية :

يعتمد المؤلف علي الشخصية وذلك بالارتكاز علي مصدر (التناقض) بين جنس الشخصية والمهنة التي تمتهنها ، خاصة الشخصيات النسائية، حيث نجد: مجدية وسامسه وكريمه، وهن السيدات، يقمن بأعمال لا يضطلع بها سوي الرجال، فتعمل الأولي قائدة طائرة، وتعمل الثانية بالصحافة وتعمل الثالثة بالمحاماة وهي أعمال كانت تسند للرجال – وقت عرض المسرحية عام 1935، وفي الوقت الذي نجد الزوج / مصطفي لا ينوه المؤلف عن عمله، وكأنه لا يغادر المنزل، وكما ذكر الدارس من قبل، فإن الزمن قد افقد مصدر (التناقض) مصداقيته كمضحك، حيث يزداد عدد من يقمن بأداء هذه المهن من الإناث يوماً بعد يوم، ولم يعد هذا التناقض بادياً بالوضوح الذي كان عليه وقت كتابة المسرحية .

ثانياً : الموقف :

كما يعتمد المؤلف علي الموقف بوصفه مصدراً ثانوياً للأضحاك، ففي صدر المسرحية يصيح مصطفي علي قائد الطائرة التي تطير فوق منزلهمعتقداً أنها زوجته، ولكنه يفاجأ بدخولها عليه، علي النحو التالي :

مجديه : (تدخل فجأة علي عجل) عنقاء في بوزك!.. أنت قاعد تكلم مين في الشباك ؟

مصطفي : (يلتفت إليها مبغوتاً) شرفت !؟ .. أمال مين اللي فوق في الطياره دي اللي بتزن؟.[107] .

ومن الجلي أن الذهول المصاحب لمباغتة هو مصدر المضحك في هذا الموقف .

ثالثاً : اللغة :

وهي التي يعتمد المؤلف عليها اعتماداً أساسياً ،كنوع من استخدام مصادر المضحك علي النحو التالي :

1- الاستعارة المادية :

وهي الأكثر شيوعاً في هذه المسرحية، مثل قول مصطفي لزوجته مجدية – التي تسأله عن سبب نظره خلال النافذة وصياحه منها :

"(..) أنا خلاص من يوم جوازنا مايس علاقة بالأرض .. ولأعرفش حد علي الأرض !.. تبقي مراتي عصفورة في السماء وأبص في الأرض ؟ أنا عيني خلاص بقت في وسط راسي"(108) .

2- المبالغة :

وتبدو خلال الحوار التالي :

"مجدية : المسافة مش بعيدة قوي، زي ما أنت فاكر"..

كريمة : مسافة بسيكة .. إيه مصر والعراق ؟ داحنا جيران!

مصطفي : الحيط في الحيط!(109) .

وهنا يبدو مصدر المبالغة واضحاً، حيث يسخر مصطفي من تهوين مجدية قر ب المسافة بين مصر والعراق بالطيران .

3- التصوير الساخر :

ويبدو ذلك علي لسان مصطفي الذي يقول لزوجته مجديه وصديقتها كريمه :

"(..) من مدة عشرين سنة بس ، كانت الواحدة ، منكم نهار ما تكون ناويه تركب الترمواي ، وألا عربية سوارس، تبقي قاعدة حاملة همها جمعه ، يومها تعطل الركاب ربع ساعة، وتتكعبل في السلم مرتين، وملايتها تشبك مي العجل، وإن زمر الكمساري بالصوت الحياني وتقول : استني يا كمساري!(110) ..

ويبدو هنا التصوير الساخر واضحاً في الصورة اللغوية التي يقولها مصطفي ، وهي تعني أن مكان المراة هو المنزل ، ولم تكن يوماً تتخيل أن تخرج إلي معترك الحياة وتعمل في الميادين المختلفة، بل وتزاحم الرجل فيه .

4- التنكر :

وهي احتواء اللغة علي مضمون غير مطابق للحال، ويبدو ذلك خلال الحوار التالي :

"ساميه : أنت سعيد في حياتك الزوجية ؟..

مصطفي : يعني حضرتك مش حاضره، وشايفه كل حاجة ؟!

ساميه : أنا عايزه جواب صريح !

مصطفي : وليه بس الله لا يسيئك؟"[111] .

رابعاً : الحركة :

يستخدم المؤلف الحركة مرة واحدة فقط طوال ا لمسحرية، وذلك في نهاية المسرحية، حيث يستسلم مصطفي تماماً لرغبة مجدية زوجته وصديقتيها اللاتي يدفعنه دفعاً خارج المنزل ليستقل الطائرة مع زوجته، ويعبر المؤلف عن ذلك خلال نص غير كلامي داخلي يقول : "يستيلم لهم"[112] . ومصدر المضحك هنا هو (الآ لية)، حيث يتشيأ مصطفي المسلوب الإرادة ويصير طيعاً لإرادة غيره .

2-حديث صحفي :

في مسرحية (حديث صحفي) لا يستخدم المؤلف الحركة بوصفها مصدراً مضحكاً، وذلك علي النحو التالي :

أولاً : الشخصية :

لم يعتمد المؤلف علي (النمط) كمصدر لجعل الشخصية مضحكة، وإنما اعتمد علي مصدر (الذهول) للحظة كمضحك، ويصف ذلك خلال النص غير الكلامي التالي :

"(هي) تخرج بخفة وهي ناظرة إلية باسمة ، وهو لا يزال مطرقاً مفكراً ووجهه للجمهور .. تلتقي بالسكرتيرة علي الباب .. تتبادلان كلمتين سراًَ .. تشير السكرتيرة بالموافقة .. تختفي (هي) في جانب

الباب.. تدخل السكرتيرة .. تذهب للآلة الكاتبة، تخبط عليها، يرفع رأسه ببطء ، ناظراً إليها نظرة طويلة، ثم يقف بغتة بعصبية"[113] ..

تقع شخصية (هو) هنا في حالة ذهول مؤقت نتيجة لاكتشافه أن الصحفي الذي نوي التهرب من من مقابلته ، لم يكن سوي (هي) التي استطاعت أن تأخذ منه حديثاً صحفياً عن غير إدراك منه وأنها هي ذاتها الصحفي، وقد تمثل الذهول هنا في إطراقته ونظره نظرة طويلة ، ويتم التأكيد عليها خلال وقوفه المباغت بشكل عصبي .

ثانياً : الموقف :

استخدم المؤلف الموقف مرة واحدة طوال المسرحية يبدأ هذا الموقف بمكالمة هاتفية من مجلة (المصور) للاستفسار عن حضور صحفيها إلي (هو) ، بينما ينفي هو وجود هذا الصحفي ، وتكرر المجلة الاتصال بـ (هو) مرة أخري لتؤكد له ان الصحفي موجود عنده الآن ، بينما ينفي (هو) للمرة الثانية هذا الزعم ، ولن يفاجأ (هو) أن الصحفي المقصود هو (هي) التي جاءت إليه بوصفها فتاة تريد ال زواج منه، ويقوم المؤلف بالتمهيد بهذه المفارقة منذ بداية المسرحية لتتجمع في هذا الموقف وتتكشف لـ (هو) غتة، فتحدث هذا الأثر المضحك.

ثالثاً: اللغة :

ينوع المؤلف من استثمار مصادر المضحك خلال اللغة، ويمكن عرضها علي النحو التالي :

1- الاستعارة المادية :

يقول (هو) : "(..) الجواز عندي زي الموت .. حد بيروح للموت برجليه ؟ (...) الجواز جايز يدخل علي من الباب ده"[114] . ، ويمثل تجسيد الموت في شئ مادي في هذه الاستعارة أمراً مضحكاً ، وتجسيده علي أنه شخص حي يتحرك أمر مضحك أيضاً .. هذا إلي جانب التشبيه غير المناسب ، حيث يشبه الزواج بالموت ، ومن الجدير بالذكر أن المؤف قد كرر استخدام هذا المصدر مرتين أخريين في ثنايا المسرحية [115] .

2- المبالغة :

ويبدو ذلك واضحاً من الحوار التالي :

"هي : لما أنت (عدو المرأة) ليه بتجيب سكرتيرة امراة؟

هو: أمال أجيب مين أمرمط فيه وأوريه نوم الضهر غير امرأة"[116] .

إن (هو) هنا يبالغ في استهانته بالمرأة، والتقليل من شأنها ، ويبدو ذلك من استخدام كلمة (أمرمط) وتعبير (أوريه نجوم الضهر) .

3- الآلية :

بعدما يتضح تغيير (هو) لموقفه من المرأة ، بعد أن انتصرت عليه الصحفية (هي) ، يدور الحوار التالي :

"هو : (مبغوتاً) أنت لسه هنا ؟!..

هي : خلاص النقطة الأخيرة من الحديث يا أستاذ!.. متشكرة !..

هو : (ناظراً إلي السماء) إنا لله وإنا إليه راجعون"[117].

صدر هذا التعبير الأخير ليعبر عن ضعفه واستكانته أمام المرأة ، كما يعبر أيضاً – كما هو معروف – حين حلول حال الوفاة أو الموت .. وهو ما سبق قبلاً أن عبر (هو) عن أن الزواج كالموت، مما يعني رضوخه لفكرة الزواج ، ومصدر الآلية هنا تبدو خلال التفوه بجملة مقررة في غير سياقها .

3-أريد هذا الرجل :

تخلو هذه المسرحية من مصدر مضحك (الشخصية) ، وتعتمد اعتماداً أساسياً علي مصدري (اللغة) و (الحركة)، أما مصدر مضحك (الموقف) فلم يسخدمه المؤلف سوي مرة واحدة ، ويمكن عرض ذلك علي النحو التالي :

أولاً : الموقف :

بعد أن علمت (درية) بسبب اصطحاب (نايله) لها لمكتب (فؤاد عبد اللطيف)، يستطر عليها الخجل من سلوك صديقتها المتصف بالتهور .. ويصل هذا الإحساس إلي ذروته حينما تهمس لها (نايله) قائلة :

"نايله : (تهمس وهي ترشف الليموناده) ما كل هذا الخوف ؟

أأنت التي ستطلين يده أم أنا ؟!..

دريه : (هامسه وهي تنظر بعين خاطفة إلي الخادم المنتظر الكوبه) هس !.. يا للخجل ..

نايله : (تضحك وتعطي الكوبه للخادم فينصرف بها) منظرك مضحك للغاية".[118] .

ويكمن المضحك هنا في العناصر التي يتألف منها الموقف مجتمعة ومصدر المضحك هنا (التصلب) الذي تصاب به (دريه) والذي يمنعها من القدرة علي مجاراة (نابله) بوساطة الهمس .

ثانياً : اللغة :

وفيها يستخدم المؤلف مصدرين من مصادر المضحك هما :

1- المفارقة :

تقول (نايله) لفؤاد :

"نايله : (باسمة) مهلاً .. إنه لا يمكن أن يقول ذلك

فؤاد : لأنه مغفل ..

نايله : بل لأنه فقط لم يعرف بعد أصل الموضوع.".[119] .

وأساس المفارقة هنا أن (فؤاد) لايعلم أن الذي يسبه هو نفسه، ويتكرر استخدام نفس المصدر مرة أخري"[120] .

2- الاستعارة المادية :

تقول (نايله) لـ (فؤ اد) :

"نايله : لابد من امرأة تهبط عليك وتمسك برمامك لتريحك لحطة ، وتمسح عنك العرق ، وتقدم إليك قليلاً من الماء وحفنة من السكر .

فؤاد: ثم تركبني بعد ذلك"[121] .

ثالثاً : الحركة :

وفيها أيضاً يستخدم المؤلف ثلاثة من مصادر المضحك هي :

1- التكرار :

بعد أن تعلم (دريه) بمقصد (نايله) من مجيئها إلي مكتب (عبد اللطيف) المحامي لا يستطيع المكوث بالمكتب ، ويتكرر وقوفها بتنصرف أكثر من مرة ، وفي كل كرة تجلسها (نايله) ثانية[122] .

2- الآلية :

يعبر المؤلف عنها بواسطة نص غير كلامي يقول :

"تسلم (يقصد دريه) وتخرج مسرعة كالخجلة"[123] .

وهنا يبدو الخجل مسيطراً علي (دريه) إلي الدرجة التي لا يجعلها تستطيع فرض سيطرتها هي عليه، مما يجعلها تتحرك بشكل آلي قاصدة الهرب من هذا الموقف، وقد كرر المؤلف هذا المصدر مرة أخري في مضع أخر[124] .

3- التصلب :

ما إن يستدعي (فؤ اد) وكيل المكتب عبر الجرس الكهربائي، ويطلب منه إحضار المأذون، يقول المؤلف :

"تسقط الملفات من يد وكيل المكتب وهو يحملق فيهما بدهشة وتنزل الستار"[125] .

ويعبر سقوط الملفات من يد وكيل المكتب عن حال التصلب التي أصيب به من هول مفاجأته من طلب فؤاد المحامي المباغت .

* * *

4- لا تبحثي عن الحقيقة :

لم يعتمد المؤلف علي (الموقف) و (الحركة) ضمن مصادر المضحك، ويمكن توضيح ذلك خلال ما يلي :

أولاً : الشخصية :

الشخصية هي مصدر المضحك الأساسي في مسرحية (لاتبحثي عن الحقيقة) ، وكما سبق، لم يعتمد المؤلف علي النمط، وإنما علي بعض السمات اللحظية، علي النحو التالي :

1- التنكر :

تقول الزوجة لزوجها في صدر المسرحية :

"في إمكانك أن تطمئن إلي أني لم أقرأ هذه الخطابات وإن كانت الأمانة تدعوني إلب الاعتراف بأن بصري وقع عفواً علي كلمة (عزيزتي)..".[126] .

ويتجلي الباحث هنا أن الزوجة تتكر أمام الزوج من حيث معرفتها بمضمون الرسائل وهي تدعي أنها وجدتها صدفة في جيبه. في حين أنها تعلم تفاصيل هذه الرسائل والتعبيرات التي تشتمل عليها، ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد اس تثمر هذا المصدر المضحك – ضمن الشخصية – ثلاث مرات أخر في مواضع مختلفة في المسرحية[127] .

2- الآلية :

وقد بدا هذا المصدر مرة واحدة في شخصية الزوج خلال حواره مع زوجته :

"الزوجة : ولماذا تمزقها (تقصد الرسائل) كان الواجب أن ترسلها إلي من كتبتها لها !..

الزوج : وقد أرسلت .. أعني .. هذه في الحقيقة مسودات!"[128] .

ويتجلي مصدر (الآلية) هنا في عدم سيطرته علي مقولته (وقد أرسلت) مما دعاه إلي الزعم بأن هذه الرسائل ما هي إلا مسودات.

ثانياً : اللغة :

يستخدم المؤلف مصدر المضحك اللغوي مرة واحدة طوال المسرحية، بوساطة مصدر (المبالغة) الذي يبين خلال الحوار التالي :

"الزوجة : من هذه المرأة ؟

الزوج : راقصة !

الزوجة : راقصة ! .. وكيف هي ؟

الزوج : تافهه !

الزوجة : جميلة ؟

الزوج : لا أظن !. إنما هي نزوة من نزواتنا معشر الرجال ، كلما ارتفعنا في أذواقنا ، وسمونا في عواطفنا ، اشتقنا في لحظات قصار إلي الهبوط كالذباب علي المزابل والأقذار .."[129] .

يبين للباحث أن في التهوين المعتمد والمبالغة في تصوير ضعة المرأة التي ارسل لها رسائله ما يمكن أن يجعل ردود الزوج مضحكة .

* * *

5- أصحاب السعادة الزوجية :

فـي مسـرحية (أصـحاب السـعادة الزوجيـة) ، يسـتخدم المؤلـف مصـادر المضـحك علـي النحـو التالي :

أولاً : الشخصية :

وخلالها يتم استثمار مصادر المضحك التالية :

1- التنكر :

ويبدو مصدر (التنكر) واضحاً علي لسان حسني خلال الحوار التالي :

"عليه : (...) إن المعروف عن صـلاح أنـه في منتهي الإستقامة .. وأنـه لايقل فـي الإستقامة عن زوجي .

حسني : (محتجاً) ومن قال لك إني مستقيم !."[130] .

2- التناقض :

وهو مصدر رئيسي خلال الشخصية ، ويبدو ذلك من تكوين اشخصيات الفاعلة في المسرحية موضـع التناقض ، إذ نجد صـلاح الزوج الهادئ الرزين متزوجاً من تحيه الغيور ، بينما حسنس زوج يجب أن تغار عليه زوجته بينما هي هادئة واثقة في سلوكه.. وخلال المواقف الملهوية المتتالية ، يضع المؤلف شخصيتي صلاح وحسني أمام قض ية واحدة هي الغيرة الزوجية، فنري ضرح في ضجر بينما يتحسر حسني أن زوجته لاتغار عليه .

3- المفارقة :

وهي ما يبنـي عليها المؤلف عقدة المسرحية، إذ إن تحيه قانعة بالحلم الذي رأتـه ليلـة البارحـة من أن فرح الليلـة سوف تغنـي فيـه المطربـة نهاد التـي سوف يغازلها صـلاح – زوج تحيـه . وتتكشـف المفارقة في نهاية المسرحية، حيث تستعلم أختها عليه – بوساطة الهاتف – عمن سيحيي حفل الليلـة ، فتعرف أنـه صـالح عبد الحـي ، وتمثـل هذه المفارقـة فـي مـا بـين قناعـات تحيـه وحقيقـة الأمـر محكـاً مضحكاً، يختتم به المؤلف مسرحيته .

ثانياً : الموقف :

وفيـه يسـتثمر المؤلـف مصـدراً مضـحكاً أساسياً هـو مصـدر (المفارقـة) الـذي يبـين خـلال الحـوار التالي :

"تحيه : أفصح ...

صلاح : (متردداً) صديقتك ..

تحيه : صديقتي من ؟ ..

صلاح : التي خاطبتي بالتليفون ..

تحيه : ماذا تقول ؟

صلاح : أو لا تعرفين شيئاً عن هذا الموضوع ؟!..

تحيه : وكيف تريد مني أن أعرف هذا الموضوع ؟ .. هل أخبرتني أنت به ؟..

صلاح : (كالمخاطب نفسه) آه.. انزلقت قدمي وانتهي الأمر"..(121) .

ويبين مصدر (المفارقة) هنا اعتقاد صلاح أن زوجته ربما تكون هي مدبرة المكالمة الهاتفية . وبعد تردد ، يصارحها بأمر هذه المكالمة ، ولكنه يكتشف أن زوجته لم تكن هي المدبرة، ولم تكن تعلم شيئاً عن هذا الموضوع، ولكن يكتشف صلاح ذلك بعد أن يكون قد فضح أمره بنفسه أمام زوجته .

ثالثاً : اللغة :

تحتوي المسرحية علي مصدرين مضحكين ضمن اللغة، أولهما (الاستعارة المادية) الذي يبدو خلال قول صلاح :

"صلاح : (...) لا فائدة ما دامت الثقة معدومة.. حياتنا الزوجية يا تحيه تعسه..مريضة.. تعاني فقراً شديداً، ونقصاً خطيراً في فيتامين اسمة الثقة.. لو استطعت فقط أن تحصلي لي منه علي ذرة .. حبة .. جرام .. جرام ثقة !.."(132) .

يتمثل هذا المصدر في خلط ما هو مادي (فيتامين..حبة..ذرة..جرام) بما هو معنوي(الثقة) في تشبيه واحد، حيث يشبه الثقة المعنوية بمشبه مادي هو الفيتامين .

والمصدر الثاني هو (التصلب) اللغوي ، وحو ما يدور خلال الحوار القائم بين عليه وزوجها حسني :

"عليه : إذن لماذا أنا مصيبة ؟!..

حسني : لأنك .. لأنك.. ماذا أقول يا ناس ؟.".(133) .

فالتصلب اللغوي هنا يبدي عجز المتكلم عن استحضار مفردات لغوية تعبر عن حاله، وتصير اللغة شيئاً صلباً لا يفضي إلي معني .

ملامح النمط الملهاوي :

يعرف د. إبراهيم حمادة الملهاة الخفيفة Light Comedy بقوله:

"نوع من الملاهب البسيطة يستهدف بعث أحاسيس الفرح والانبساط في نفسية المشاهد . أنها تمتعه في خفة، ولاتحاول أن تهز مشاعره العميقة ، أما من الناحية الحرفية فهي لا تتعمق تصوير الشخصيات، ولا فلسفة الأحداث، ولا تثقل الكلمات بالمعاني الكبيرة، ولا حتي بالفكاهة الذهنية"..[134] .

ويلاحظ الباحث أن مسرحيات : (جنسنا اللطيف) و (حديث صحفي) و(أريد هذا الرجل) و(لاتبحثي عن الحقيقة) و(أصحاب السعادة الزوجية) تعتمد – باستخدام مصادر المضحك – علي بعث أحاسيس مفرحة أو مجرد بعث حال الابتسام ، كما أن شخصياتها مسطحة لا تاريخ لها ولا تصل إلي تكوين النمط الجاهز بل هي أدعي لوصفها بأنها مجرد حالات إنسانية غير متطورة ولاعميقة الأبعاد .. ويعد تصوير الشخصية فيها قاصراً علي أحد وجوهها المشابهة للقناع ذي التصوير الثابت البسيط، كما أن الحدث الملهاوي فيها عبارة عن موقف رئيسي بسيط خال من أي طرح فلسفي كوني ، ويتصف حوارها جميعاً ببساطة التركيب ويسر الألفاظ ذات الدلالات المحددة والتي تبتعد عن أي ظلال من المعني المركب ، وربما يكون قالب المسرحية ذات الفصل الواحد قد ساعد المؤلف علي أن تكون هذه المسرحيات ذات شخصيات مسطحة من حيث التصوير ، وأحداثها بسيطة من حيث عناصر الفعل فيها، وبساطة لغتها . كما يعزس الباحث طريقة استخدام / إنشاء المضحك فيها إلي طبيعة النمط الملهاوي المشتمل علي هذه المواصفات ، فقد اعتمد المؤلف علي استخدام مصادر الشخصية، الموقف، اللغة والحركة في المسرحية الأولي (جنسنا اللطيف) ، وفي المسرحية الثانية (حديث صحفي) اكتفي بالشخصية والموقف واللغة، وفي المسرحية الثالثة (أريد هذا الرجل) أعاد استخدام الحركة إلي جانب الشخصية والموقف واللغة، وفي المسرحية الرابعة (لا تبحثي عن الحقيقة) اكتفي بمصدري الشخصية واللغة، ثم اضاف إليهما الموقف في المسرحية الخامسة . وإلي جانب ذلك، قصد المؤلف إلي : التناقص ، الذهول ، الاستعارة المادية ، التصوير الساخر، التنكر، الآلية ، المفارقة ، والتصلب خلال المسرحيات المذكورة .   ومن الجدير بالذكر أن مصادر المضحك هذه لا تزيد عن إثارة الضحك الخفيف أو حد الابتسام ، وهي تتناول في مجملها محتوي أساسي يتعلق بالعلاقة الزوجية ، ويعزي الباحث استخدام المؤلف للغة العربية الفصحي – في هذه المسرحيات – إلي طبيعة نمط الملهاة

الخفيفة الذي لا يقصد إلي الدغدغة النفعالية في الضحك التي تتطلب لغة دارجة يتكلم بها الناس في حياتهم اليومية .

* *)

خاتمة الفصل الثاني

مما تقدم يمكن القول ، إن الملهاة الخفيفة قد شهدت تطوراًَ ملحوظاً من حيث تقنية كتابتها ، فمن حيث حبكتها استطاع المؤلف أن يتجاوز بعض الأخطاء الحرفية التي وقع فيها عند كتابة مسرحياته المبكرة في هذا النمط ، إذ تجاوز خطأ اعتراض خط الفعل / المناقشة بحوار سردي لا يساهم في تطوير حركته ، كما حدث في مسرحية (جنسنا اللطيف) ، غلي جانب تجاوز المؤلف لخطأ إنهاء الملهاة بنهاية مفتعلة – خارجة عن سياق الفعل – وهو ما تكرر في ملهاتي (جنسنا اللطيف) و(لاتبحثي عن الحقيقة) ، وبم يتكرر في الملاهي التالية ، ومن الجدير ذكره أن حبمة الملهاة الخفيفة عن توفيق الحكيم – كما تتمثل في النماذج المختارة هنا – تعالج فعلاً ممثلاً في المناقشة، كما أن موضوع هذه الملاهي لا يخرج عن العلاقة التي تربط الرجل وزوجه خلال مواقف ملهاوية مختلفة .

ومن حيث توظيف الشخصية والحوار ، انتهي الباحث إلي أن الملهاة الخفيفة قد حظيت بتطور واضح، ففي (جنسنا اللطيف) أوجد المؤلف شخصيتين لا ضرورة لهما ، مما أضعف من قوة تطور الفعل / المناقشة وأصابته بالترهل في مواضعهما ، ولم يكرر المؤلف هذا الخطأ التقني ، وتفاداه في ملهاة (حديث صحفي) حيث أفاد من الشخصية الثانوية فيها لخدمة الفعل الدرامي ، وفي مسرحية (أريد هذا الرجل) زاد المؤلف من عدد الشخصيات الثانوية ال موظفة ليعطي طابع مشاكلة الواقع ، ويضفي علي الفعل مبدأ المعقولية، وفي ملهاة (لاتبحثي عن الحقيقة) يستطيع المؤلف أن يتخلص من

الشخصيات الثانوية دون خلل، وفي ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية) يعيد المؤلف الشخصية الثانوية ليفيد منها في التوظيف الفني والفكري ، إضافة إلي توظيفها درامياً ، ولعل جودة تكثيف عدد الشخصيات يعود إلي حرص توفيق الحكيم علي الالتزام بالفهم العام لتقاليد كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد التي تتقيد بمحدودية عدد شخصياتها .

أما الحوار ، فقد حرص المؤلف عليه منذ الملهاة الأولي ، والتفاته إلي علاقة موضوع المسرحية بلغتها ، إذ فرض موضوع ملهاة (جنسنا اللطيف) التي تتعرض لتحرر المرأة المصرية إلي معالجتها لغوياً بالعامية المصرية لخصوصية جغرافياً الأحداث ، وقد تخلص من العامية المصرية تماماً وصاغ ملاهية الأربع التالية باللغة العربية الفصحي لعمومية الموضوع وعدم اقتصاره علي البيئة المصرية .

ومن حيث الزمن ، لعب الزمن أدواراً وظيفية محددة في الملاهي الخمس، وهذه الأدوار الوظيفية – حسب تسلسل النصوص – هي :

1- بناء مرحلة التمهيد للحدث الدرامي .
2- مشاكلة الواقع .
3- التمهيد لموقف درامي تال .
4- لإثارة الضحك .
5- لإضفاء صفة المعقولية علي الفعل الدرامي .

أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) ، فقد أهمل المؤلف استخدام النص غير الكلامي الخارجي في ملهاة (حديث صحفي) ، كما أهمل النصوص غير الكلامية الداخلية في ملهاة (لا تبحثي عن الحقيقة) ، وانتهي الباحث إلي أن النصوص الكلامية (الخارجية والداخلية) قد لعبت عشر وظائف درامية وفنية محددة هي :

1- الكشف عن جوانب الشخصية .
2- الترشيح لموقف درامي تال .
3- تحديد الشخصيات المتكلمة والمنكلم إليها .
4- تحديد الشخصيات المتواجدة في المنظر المسرحي .
5- تحديد المنظر المسرحي .

6- تحديد المعني .

7- إنشاء مفارقة درامية .

8- إثارة التشويق .

9- إضفاء صفة المعقولية علي الفعل .

10- بث أثر ملهاوي .

ومن الجدير ذكره ، أن المؤلف لم يعمد إلي إنشاء نصوص غير كلامية (خارجية وداخلية) لا لزوم لها منذ الملهاة الأولي حتي الملهاة الأخيرة ، مما يعني أن حرفية الملهاة – من حيث نصوصها غير الكلامية – كانت منضبطة منذ البداية ، وقد حظيت بتطور ملحوظ في تنويع التوظيف الدرامي والفني من ملهاة إلي أخري . خلص الباحث إلي أن النماذج الملهاوية المختارة كشفت عن أن توفيق الحكيم نوع في استخدام مصادر المضحك في ملهاة (جنسنا اللطيف) فاستخدم المضحك الناتج عن الشخصية والموقف واللغة والحركة، وفي ملهاة (حديث صحفي) اكتفي بالشخصية والموقف واللغة ، وفي ملهاة (أريد هذا الرجل) أعاد استخدام الشخصية والموقف واللغة والحركة، وفي ملهاة (لاتبحثي عن الحقيقة) اكتفي المؤلف بالشخصية واللغة ، وأضاف إليهما الموقف في ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية) ، أما مصادر المضحك فقد حظيت بتنوع ملحوظ خلال الملاهي الخمس ، فاستخدم المؤلف : التناقض ، الذهول، الاستعارة المادية ، المبالغةن التصوير الساخر، التنكر، الآلية، المفارقة ، والتصلب .

أما من حيث النمط الملهاوي ، فقد لاحظ الباحث أن الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم قد اتسمت ببساطة الأحداث وسطحية تصوير الشخصيات ومباشرة الدلالات اللغوية ، كما لاحظ أن الحدث الدرامي تم التعبير عنه بتقنية المناقشة في أغلب الملاهي، وبذا ، يمكن القول إن الملهاة الخفيفة قد حظيت – عند توفيق الحكيم – بتطور تقني واضح من الملهاة الأولي حتي الأخيرة .

هوامش الفصل الثاني

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

(11)

(12)

(13)

(14)

(15)

(16)

(17)

(18)

(19)

(20)

(21)

(22)

(23)

(24)

(25)

(26)

(27)

(28)

(29)

(30)

(31)

(32)

(33)
(34)
(35)
(36)
(37)
(38)
(39)
(40)
(41)
(42)
(43)
(44)
(45)
(46)
(47)
(48)
(49)
(50)
(51)
(52)
(53)
(54)
(55)
(56)
(57)

(58)
(59)
(60)
(61)
(62)
(63)
(64)
(65)
(66)
(67)
(68)
(69)
(70)
(71)
(72)
(73)
(74)
(75)
(76)
(77)
(78)
(79)
(80)
(81)
(82)

(83)
(84)
(85)
(86)
(87)
(88)
(89)
(90)
(91)
(92)
(93)
(94)
(95)
(96)
(97)
(98)
(99)
(100)
(101)
(102)
(103)
(104)
(105)
(106)
(107)

(108)
(109)
(110)
(111)
(112)
(113)
(114)
(115)
(116)
(117)
(118)
(119)
(120)
(121)
(122)
(123)
(124)
(125)
(126)
(127)
(128)
(129)
(130)
(131)
(132)

(133)

(134)

الفصل الثالث

ملامح التطور التقنى لملهاة الموقف

(1950 – 1960)

مدخل :

توفيق الحكيم والكتابة للمسرح الجاد

(1950 – 1960)

ظل توفيق الحكيم يكتب المسرحية عامى 1950 و 1951، وخلال هذين العامين كتب أربع عشرة مسرحية، يقع أغلبها فى حيز الفصل الواحد .

وفيما يلى بيان بهذه المسرحيات :

م	السنة	اسم المسرحية	النوع	عدد	اللغة	ملاحظات

			الدرامى	الفصول		
1	1950	أريد أن أقتل	ملهاة	1	فصحى	مثلت على المسرح عام 1969
2	1950	بين يوم وليلة	ملهاة	1	فصحى	مثلت على المسرح عام 1969
3	1950	عمارة المعلم كندوز	ملهاة	1	فصحى	مثلت على المسرح عام 1954
4	1950	لو عرف الشباب	دراما	4		مثلت بعنوان (عودة الشباب)على المسرح القومى موسم 74-1975، من إخراج عبد الرحمن أبو زهرة [1] .
5	1950	ساحرة	دراما	1	فصحى	....
6	1950	أعمال حرة	ملهاة	1	فصحى	....
7	1950	الجياع	دراما	1	فصحى	مثلت على المسرح عام 1965
8	1950	مفتاح النجاح	ملهاة	1	فصحى	....
9	1950	الرجل الذى صمد	دراما	1	فصحى	....
10	1950	أغنية الموت	دراما	1	فصحى	مثلت على المسرح عام 1966 وأنتجها

						التليفزيون المصرى أوائل السبعينيات سيناريو وأغانى : عبد الرحمن الأبنودى حوار : توفيق الحكيم (بالعامية) . مونتاج كمال ابو العلا إخراج : سعيد مرزوق بطولة : فاتن حمامة وكريمة مختار.
11	1950	لكل مجتهد نصيب	ملهاة	1	فصحى	…………………
12	1950	دقت الساعة	دراما	1	فصحى	………………
13	1951	الشيطان فى خطر	دراما	1	فصحى	…………………
14	1951	بين الحرب والسلام	دراما	1	فصحى	…………………… (2)

ويوضح الجدول السابق أن مسرحية واحدة من بين الأربع عشرة مسرحية تنتمى للمسرحيات متعددة الفصول، أما باقى المسرحيات فتنتمى للمسرحية ذات الفصل الواحد. كما يتضح أن ثمانى مسرحيات تنتمى لعالم الدراما، بينما تنتمى ست مسرحيات لعالم الملهاة .. كما يتضح أن ثمانى مسرحيات – درامية وملهوية – لم تمثل على المسرح أو التليفزيون، بينما حظيت ست منها بالتمثيل . ومن الملاحظ أيضاً أن جميع المسرحيات قد صيغت فى اللغة العربية الفصحى، وهو أول ملمح يشى بانتماء هذه المسرحيات إلى مسرح توفيق الحكيم الجاد الذى يطلق عليه أحد الباحثين اسم المسرحية التجريدية أو الرمزية حيث يصفه بقوله :

"وسعى إلى مزج المسرحية المحلية والقومية بالرمزية كاتب هو توفيق الحكيم، على أنه لجأ إلى مزج تحليل الأهواء الكامنة والباطنة وراء المظهر بلون رمزى تجريدى يمثل فكرة عامة. وقد تطور فن هذا الكاتب فى هذا الاتجاه فى خلال المجموعات المسرحية التى نشرها وفيها مقومات أساسية (...) : من استعداد فنى صقلته الدراسة الكلاسيكية، ووجهته نحو التفكير الفلسفى الرمزى التجريدى، ودراسة المسرح قوت إحساسه بما هو مسرحى مثير"(3) .

وقد ذكر الباحث – فى مدخل الفصل الثانى – أن هناك عوامل كثيرة دفعت توفيق الحكيم إلى الكتابة فى هذا الاتجاه، مما جعله يتطور فى إجادته .. وإن كان يعتورها بعض العيوب العامة التى يلخصها د. محمد مندور بقوله :

" فتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق القضايا مع قيم مضادة وإذا كان الحكيم قد برع فى وضع هذه الفروض وخلق القضايا الفكرية، كما برع فى إدارة الحوار بين تلك الفروض .. فإنه لم يعن نفس العناية بخلق الشخصيات واتخاذها مستقراً للقيم التى تعبر عنها، بحيث ينجح فى إيهامنا بأن هذه القيم موضوعية نابعة عن تلك الشخصيات لا مملاة عليها من المؤلف . ومن هنا جاءت شخصياته أقرب إلى الرموز التى تحمل المطلق من المعانى منها إلى الشخصيات التى تستطيع إقناعها بأنها حية نابضة"(4) .

ويتفق الباحث مع رأى د. محمد مندور أورده بشأن الضعف العام الذى أصاب به توفيق الحكيم تصويره لشخصيات مسرحيات تلك الفترة بعامة ; ذلك أن توفيق الحكيم قد جردها تماماً من فضاء إنسانيتها كالبيئة والعصر; باستثناء ملهاة (جنسنا اللطيف) (1935) التى افتتح بها هذا الاتجاه الجديد فى الكتابة الدرامية، وقد احتوت على بعض السمات الإنسانية ببعديها المكانى والزمانى .

فى عام 1954 انتخب توفيق الحكيم عضواً بمجمع اللغة العربية .. ثم عين عضواً متفرغاً بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام 1956 .. (5) وفى عام 1958، حصل على قلادة النيل من الرئيس جمال عبد الناصر .. وفى نفس العام أحيل إلى سن المعاش وقت أن كان بدرجة وكيل وزارة. وفى أحيل إلى سن المعاش وقت أن كان بدرجة وكيل وزارة (6) . وفى عام 1959 تم اختياره مندوباً مقيماً لمصر بهيئة اليونسكو فى فرنسا .. ثم عين مقررا للجنة جوائز الدولة فى المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .. وكذلك مقرراً للجنة الآداب والفنون بالمجالس

القومية المتخصصة . ثم انتقل كاتباً فى جريدة الأهرام منذ عام 1961. وفى عام 1964 كرمته الدولة بأن أطلقت اسمه على مسرح فى قلب القاهرة، جعلت شعاره : نحو الأرفع والآنفع فى الفن .. (7) وبين عامى 1954 و 1960 كتب توفيق الحكيم تسع مسرحيات، بياناتها كمل يلى :

15	1954	الأيدى الناعمة	ملهاة	4	فصحى	عرضتها الفرقة القومية الحديثة أول مرة على مسرح الأزبكية موسم 54 – 1955 بطولة : فاخر فاخر، إخراج يوسف وهبى . وأنتجتها السينما المصرية عام 1963، إخراج : محمود ذو الفقار – سيناريو – وحوار يوسف جوهر– إنتاج : الشركة العامة . تمثيل : صباح – أحمد مظهر – صلاح ذو الفقار – ليلى طاهر (8) .
16	1954	صاحبة الجلالة	ملهاة	5	فصحى	....
17	1955	نحو حياة أفضل	ملهاة	1	فصحى	مثلت على المسرح عام 1969
18	1955	إيزيس	دراما	3	فصحى	عرض على المسرح موسم 1956 –

						1957 بطولة : أمينة رزق إخراج : نبيل الألفى .
19	1956	الصفقة	ملهاة	3	ثالثة	مثلت عام 1957 على المسرح القومى بطولة : محمد الدفراوى إخراج: فتوح نشاطى .
20	1958	لعبة الموت	دراما	3	فصحى	…………………
21	1958	رحلة إلى الغد	دراما	1	فصحى	…………………
22	1958	أشواك السلام	دراما	1	فصحى	…………………
23	1960	السلطان الحائر	ملهاة	3	فصحى	مثلت موسم 63 – 1964 على المسرح القومى بطولة : محمد الدفراوى . إخراج : فتوح نشاطى . [9]

من الجدول السابق، يمكن ملاحظة أن توفيق الحكيم قد كتب خمس ملاه وأربع درامات، وأن معظم هذه المسرحيات متعدد الفصول، كما أن عام 1956 يشهد مرحلة هامة من مراحل مسرح توفيق الحكيم ; حيث إنه صاغ مسرحية (الصفقة) بلغة تختلف عن بناء اللغة الفصحى وتركيب اللهجة العامية . وهو ما يدعو الباحث هنا لاستعراض أغلب الآراء التى تعرضت لتجربة اللغة الثالثة فى مسرح توفيق الحكيم . ومن الجدير بالذكر، أن اهتمام توفيق الحكيم بقضية اللغة سابق على هذا

التاريخ بنحو عشرين عاماً : إذ يقول فى مقال لـه نشره بمجلة (الموظف)، فى عددها الخامس بتاريخ مايو 1936:

" الغرض : البحث عن طريقة تسهل انتسار اللغة الفصحى بين القوم وإبدال هذا النطق العربى الدائر اليوم على ألسنة الناس، الخواص منهم قبل العوام، بنطق عربى فصيح، هذا غرض يكفينا فى الحصول عليه أبسط الأشياء : محو الشكل وإبداله بالحروف اللينة لتدل على الحركات، فإن قصدت الدلالة على العمد رسمت علامة المد (–) على الحرف اللين الممدود .

بيان ذلك :

(1) حروف الهجاء كلها ساكنة إلا الألف والواو والياء .

(2) لا يتحرك الحرف الساكن إلا إذا اتبع بحرف متحرك : فالفتحة تكون بالألف، والكسر بالياء، والضمة بالواو.

(3) الحرف المتحرك الممدود للدلالة على علامة المد هذه (~) .

(4) التنوين يظهر فى الرسم كما يظهر فى النطق " (10)

ويلاحظ هنا أن توفيق الحكيم قد دعا إلى مطابقة الرسم لنطق الكلمات العربية نطقاً سليماً; حيث لاحظ أن الرسم المخالف للنطق يلحن اللغة المنطوقة .

وبعد عشرين عاماً من إثارة توفيق الحكيم لقضية اللغة بين منطوقها ورسمها، أثار قضية اخرى خاصة باللغة أيضاً، محورها هنا اللغة العربية الفصحى واللهجات العامية ; خاصة فى الكتابة الدرامية . يقول :

" من العجب أن يبدأ مسرحنا بالفصحى منذ عهد الشيخ سلامة حجازى وينجح النجاح الساحق أمام جمهور فى الحضر والريف قليل الحظ من التعليم ايام الاحتلال، ثم ينتهى إلى العامية الطاغية فى عهد التعليم والاستقلال .. " (11)

ينتقل توفيق الحكيم من هذه الملاحظة إلى ملاحظة هامة أخرى بقوله :

" استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص : فالفصحى هنا إذن ليست لغة نهائية فى كل الحوال . كما أن

استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن، ولا فى كل قطر، بل ولا فى كل إقليم : فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان .. " (12)

وتصف إحدى الدراسات للأدب العربى تجربة توفيق الحكيم فى اللغة قائلة :

"يقوم توفيق الحكيم فى بحثه عن لغة مفهومة من قبل كل فئات المتفرجين، بمحاولة حققت بعض النجاح، حيث طرح إيجاد (اللغة الوسطى)، التى تقوم على أساس اللغة العربية الفصحى بكل ما تحويه من كنوز لغوية، على أن يجرى تبسيط النحو والصرف فيها غلى حد كبير، وأن تدخل فيها التعابير الدارجة العامية الراقية المستعملة فى لغة الحديث .. " (13) .

ويفسر توفيق الحكيم مقصده غلى أنشاء لغة وسطى للتعبير الدرامى بقوله :

" كان لابد لى من تجربة ثالثة، لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت : مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم .. لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها، تلك لغة هذه المسرحية (الصفقة) : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها ; طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان .. " (14)

ويرى الباحث أن موقف توفيق الحكيم من اللغة الصالحة للكتابة الدرامية لا يخرج عن مذهبه التعادلى العام، الذى يحكم قناعاته ومبادئه فى الحياة . يقول توفيق الحكيم فى تعريف التعادلية – كمذهب فى الحياة والفن :

" إن معنى (التعادل) هنا هو (التقابل) و (القوة المعادلة) هنا معناها (القوة المقابلة) والمناهضة (...) إن (التعادلية) – فى هذا الكتاب – هى الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى. الواحد الصحيح = صفر. الحياة الإيجابية تبدأ من العدد (اثنين) . إذ بوجود شيئين توجد العلاقة بينهما : أى الحركة والحياة (...) التعادلية إذن تفسر الحياة الإيجابية بانها ضرورة وجود جملة قوى تتقابل وتتوازن مناهضة بعضها بعضاً فى الكون والمجتمع .. وإن العدم يبدأ بابتلاع جميع القوى فى واحد صحيح . الواحد الصحيح هو السكون .. " (15) .

ويفسر الباحاث ارتباط موقف توفيق الحكيم من اللغة بمذهبه التعادلى العام ; حيث استطاع أن يفيد من القوى الكامنة فى اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية الدارجة لأبناء العاصمة المصرية، وهما ما يبدو تعارضهما واضحاً فى اصلهما ; فاللغة العربية الفصحى تضمن بقاء النص الدرامى فى الزمان وانتشاره على المستوى العربى، كما أن استثمار الكلمات العربية المتوفرة فى اللهجة المحلية المصرية مع بساطة التركيب يمكن أن يسهل فهم الجمهور العريض – بكل فئاته ولهجاته المتباينة للعمل الدرامى دون مشقة " (16) .

ويضيف توفيق الحكيم غلى ما سبق أن النتيجة المرجوة من استخدام اللغة الثالثة فى الكتابة الدرامية يمكن أن تؤدى إلى :

1- السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا، تقترب من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوروبية .

2- التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد اداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن (17) .

هذا وقد أخذ الباحثون موقفين متناقضين إزاء تجربة توفيق الحكيم فى اللغة الثالثة ما بين مؤيد ومعارض ; فيرى فريق منهم أن توفيق الحكيم قد قدم خدمة جليلة للدراما العربية بابتكار لغة حلت معضلة الفصحى والعامية فى الكتابة الدرامية . يقول د. محمد مندور :

" إن نجاحها (يقصد اللغة الثالثة) قد يحل مشكلة عويصة فى فن كبير كفن المسرح الذى لا يزال يجاهد فى سبيل التغلب على العقبات التى تقف فى سبيله . وفى مقدمتها عقبة اللغة والتأرجح بين قطبيها وبخاصة إذا ذكرنا أن محاولة توفيق الحكيم لم تحرم لغته الثالثة من إمكانياتها الفنية المختلفة . فهى تجمع إلى القدرة على التعبير والإيحاء ذلك القرب الواجب من الشعب وعقليته فضلاً عن ذلك العصير الشعبى الذى يكسبها نكهة خاصة أليفة . وفى اعتقادى أن هذه المحاولة لن تفشل وأنها خليقة بأن تصيب النجاح عند جميع الطبقات بمستوياتها الثقافية واللغوية المتباينة .. " (18) .

ويفضل د. محمد مندور كنه اللغة التى اقترحها توفيق الحكيم، بقوله :

" هذا الوضع الشاذ فى مواجهة الضرورة هو الذى دعا الأستاذ توفيق الحكيم إلى محاولة الكتابة بهذه اللغة الثالثة . ونحن نقول ثالثة تجوزاً، لأنها فى الواقع ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى (...) وإنما هى فى حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها . على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقاً للتطور الصوتى الذى حدث فى اللهجة .. "(19) .

ويتفق رأى جلال العشرى مع رأى د. محمد مندور فى أهمية الخطوة التى خطاها توفيق الحكيم بشأن لغة الكتابة الدرامية (20) ، بينما يتعارض مع هذا الرأى – رأى أحد الدارسين، حيث يقول :

" إن اللغة لا تعرف ولا يمكن أن تعرف لغة ثالثة، فهى إما فصحى أو عامية . وليس المعول عليه – حينئذ – هو ما يبدو – إملائياً بين المفردات المشتركة من تشابه . ولكن المعول عليه أساساً هو ما لكل منها من نظام نحوى خاص . فالعربية إما أن تكون لغة معربة نسميها الفصحى أو لهجة غير معربة نسميها العامية . وليس ما بينهما من لغة تبدو أرقى من العامية وأقل من الفصحى إلا مستوى معيناً من مستويات العامية يشيع على ألسنة المثقين ورجال الدين ونحوهم ممن تؤثر ثقافاتهم فى اقتراض مفردات وتراكيب فصيحة . وهذه اللغة تختلف عن لغة الحكيم الثالثة، لأنها مسموعة وممارسة فى الواقع اللغوى الاجتماعى وليست من صنع فرد بعينه، بينما كانت لغة الحكيم اصطناعاً وتصرفاً فردياً وتفصيحاً مقصوداً إليه وتجميلاً للغة معنية بجماليات لغة أخرى " (21) .

ويختلف الباحث مع الرأى السابق فى رفضه للغة الثالثة التى ابتكرها توفيق الحكيم، فإذا كانت العامية الراقية التى يتكلم بها رجل الدين – كما يقول د. محمد العبد – مجازة من وجهة نظره، فلماذا يتخذها مأخذاً على توفيق الحكيم، مع أن كليهما يتوجه لعامة الناس لا إلى فئة بعينها ؟ وربما غاب عن فطنة د. محمد العبد أن توفيق الحكيم يكتب للمسرح الذى هو أساساً فن جماهيرى، يتوجه – كرجل الدين تماماً – لجميع أصناف المتلقين . ولا يهدف إلى مخاطبة فئة معينة دون أخرى . كما أن لغة رجل الدين هى من صنعه هو، لغة مبتكرة، تماماً كما ابتكر توفيق الحكيم لغة يستطيع من خلالها مخاطبة الجمهور العريض .

ومن الجدير بالذكر أن د. محمد العبد يعتبر اللهجة لغة، فى حين أن اللهجة لا تتعدى مجرد تلحين لغة أصلية وتزاوجها بمفردات غير أصلية من لغات اخرى، وكل ما فعله توفيق الحكيم هو أنه

انتقى الأصيل من الكلمات العربية الشائعة فى العامية ووضعها فى تراكيب تسمح ببعض اليسر الذى حظيت به اللهجة العامية مع الاحتفاظ بجوهر التركيب اللغوى الشائع فى اللغة العربية الفصحى .

يقول د. محمد غنيمى هلال :

" إنا لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج ادباً شعبياً أن يكتب ملهاة باللغة العامية، ولكن الذى نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هى لغة بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال " (22) .

" ومن الجلى أن توفيق الحكيم لم يبتكر اللغة الثالثة من زاوية عجز اللغة العربية الفصحى عن التعبير، وإنما من زاوية التلقى، حيث يسهل أن يستوعبها كل فئات المتفرجين من أبناء العربية، مهما اختلفت مواقعهم الجغرافية . وهذا نفسه ما يؤكده مارتن إسلن بقوله :

" إن نص العمل الدرامى يتضمن فعلاً كمية هائلة من العناصر الهامة المنتجة للمعنى . فهناك (المعنى المعجمى الساسى) للكلمات نفسها ومعناها الدلالى Syntactic ومعناها المرجعى فى ظروف العالم الواقعى .. " (23) .

ويعتقد الباحث أن المعنى الدلالى والمرجعى هما الأساس الذى تستند إليه اللغة المنطوقة على خشبة المسرح فى توصيل المعنى، خاصة وأن الفن المسرحى، تلعب فيه لغات متعددة دور الوسيط الحامل للمعنى، وليست اللغة المنطوقة هى وحدها الوسيط الحامل للمعنى، والتى يمكن أن تعتمد – على الأرجح – على المعنى المعجمى . وهذا ما يجعل بعض الأدباء وكتاب الدراما يستخدمون اللغة استخداماً خاصاً إذ :

" بالامكان أن نحرف هذه الكلمات، أو أن نزيحها عن مستواها المطابق عن طريق استعمالها رمزياً وهذا يعنى أننا نحول الكلمة إلى علامة . ونوجد كوناً من العلامات (...) إننا، وفى نطاق العلاقات الاجتماعية، نحول الكلمات إلى علامات نصوغ بها قيماً دلالية تعبر عن حاجاتنا، وعن مصالحنا وعن تطلعاتنا، تتحرك العلامات فى مستوى أيديولوجى، الموجودات ليست هى ذاتها، بل هى، فى علاقاتنا بها، دلالة وقيمة " (24) .

وهذا الراى يتفق مع راى ألدوس هكسلى، فى قوله :

" يجب على كل كاتب أن يبتكر نمطاً من اللغة غير التقليدية لتكون مناسبة للتعبير، ولو بشكل جزئى، عن التجارب التى تفشل مفردات وتراكيب الكلام العادى عن نقله فشلاً ذريعاً " (25) .

ويفسر هكسلى القول السابق، بقوله :

" التراكيب اللغوية غير التقليدية بين الكلمات المنتقاة، هى وحدها القادرة على إعادة تشكيل تجاربنا العظيمة الخاصة بكل رهافتها، وثرائها متعدد الوجوه وتفردها غير القابل للتكرار، مما يجعلها علامة عامة قادرة على التوصيل " (26) .

ولعل هكسلى يقصد من وراء ابتكار الكاتب لغة خاصة، ابتكار أسلوب خاص له قاموسه الخاص وتراكيبه اللغوية المفردة. ويتفق الرايان السابقان مع إدوارد سابير الذى يقول :

" الأدب يتحرك فى اللغة بوصفها وسيلة، لكن هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين، هما : *

المحتوى الكامن فى اللغة – أى تسجيلنا الحدسى للتجربة . * والتشكيل الخاص باللغة – أى الطريقة الخاصة التى نسجل بها التجربة . والأدب الذى يعاش أساساً – وليس تماماً – على المستوى الأسفل، مثل إحدى مسرحيات شكسبير، قابل للترجمة دون أن ينتقص شئ من شخصيته، أما إذا كان يتحرك فى المستوى الأعلى (...) فإنه جيد بقدر ما يكون غير قابل للترجمة . وقد يكون كلا النمطين فى التعبير الأدبى . عظيماً أو معتدلاً .. " (27)

وهو ما يعنى أن هناك الكثير من الأعمال الأدبية تفقد قيمتها الأدبية عند نقلها إلى لغة أخرى ; إذ إن الطابع الأدبى لم يتجاوز التشكيل باللغة، أما الكاتب الجيد الذى يتوسط إلى اللغة – ليس فقط بوصفها شكلا جمالياً، وإنما وسيطا للتعبير، فإنه يضمن نقل جماليات عمله الأدبى التى لا تعتمد فقط على اللغة . ويميل الباحث إلى القول بأن توفيق الحكيم قد عمد إلى ابتكار اللغة الثالثة للمحافظة على مخزون اللغة العربية الفصحى، ليس فقط للأسباب التى ذكرها آنفاً، وإنما أيضاً – كما استنتج الباحث فى الفصل الأول – للمساهمة فى إمكانية نقل أعماله الدرامية إلى لغات أخرى ; فالنقل عن اللغة الفصحى إلى لغة أجنبية اسهل بكثير من النقل عن اللهجات المحلية التى – غالباً – ما لا تجد لها مترادفات فى اللغات الأجنبية .

ويعتقد الباحث أن إطلاق اسم اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم فيه الكثير من التجاوز، إذ إن ما ابتكره توفيق الحكيم لا يتعدى أسلوباً أدبياً عاماً للكتابة، فهو أسلوب لا يتطرق إلى مفردات غير العربية الفصحى، كما لا يتطرق إلى أنظمة تركيبية مغايرة من لغات أخرى، وإنما يشتمل على الفصيح من الكلمات الدارجة فى اللهجة العامية وتبسيط فى قواعد النحو والصرف – وهو جائز لغوياً . وعن الأسلوب المتميز للأديب يقول تزفتان تودوروف :

" إن معرفة السلوب الفردى للكاتب باستقلال عن كل تقليد وعن كل عمل معاصر، وفى مجموعه كنظام لغوى، معرفة نظامه الإستطيقى تعد المهمة التى ينبغى أن تسبق كل بحث تاريخ .. " (28) .

ولعل النظرة الشكلانية التى ينظر بها تودوروف إلى الأسلوب الأدبى للكاتب، تفصل – على المستوى الجمالى – قضية ما اعتبره النقاد لغة ثالثة عند توفيق الحكيم ; حيث إن جماليات هذا الأسلوب تناسب – كما ذكر محمد مندور آنفاً – فناً صعباً كفن المسرح، يلعب السلوب دوراً مزدوجاً كنص درامى مقروء وكنص درامى منطوق فوق خشبة التمثيل . وهو ما يدعو الباحث إلى الزعم بأن الخطوة التى خطاها توفيق الحكيم فى أسلوب اللغة المناسبة للكتابة الدرامية، كانت تحتاج لدعوة قومية من قبل كل كتاب العربية لينشئوا لغة عربية فصحى تصلح للكتابة الدرامية، غير الأسلوب الأدبى الرصين الذى لا يستوعبه إلا خاصة المثقفين فى الوطن العربى .

وإذا كان ابتكار توفيق الحكيم صالحاً للكتابة الدرامية بعامة، فإنه يكون لازماً فى الكتابة الملهوية التى تحتاج إلى أسلوب مشابه لأسلوب لغة الحياة اليومية، أسلوب يتحرر قليلاً أو كثيراً من الاستخدامات المتحفية للغة، التى تعتبر اللغة كائناً ميتاً، لا كائناً حياً تعيش وتستمر بعض خلاياه ويموت بعضها الآخر، أو كما يقول هوراس :

" لقد أبيح، وسيباح أبداً، لكل جيل أن يسلك من الألفاظ ما طبعته روح العصر، فكما أن الغابة تستبدل أوراقها كلما انسلخ عام، ما نبت منها قبل غيره سقط، كذلك الحال مع الألفاظ . أقدمها أسبقها إلى الزوال، أما الجديد منها فمزهر نام مثل جيل فتى .. " (29) .

ويرى الباحث أن توفيق الحكيم يحسب له محافظته على سلامة فصاحة الألفاظ ، واللعب فقط علـى أوتـار التراكيـب اللغويـة – أو الكلاميـة – العصـرية . خاصـة إذا ارتبط الأمـر – كمـا فـى حـال النماذج الدرامية المختارة لمعالجة موضوع هذا البحث – باللغة فى الملهاة التى يقال عنها :

" إن (الخداع فـى سبيل المتعـة) أى (التلاعب بالألفاظ) هو فـى نفس الوقت الأصـل البنيوى للكوميديا وعلامـة علـى اللغـة المسموح بهـا فـى المسرحية . إن نظـام العلامـات اللغـوى يستخدم بهـذه الطريقة لكى يعرى طبيعتـه الخداعيـة أساساً، لكـى ينـزع بشكل مسل الأكاذيب التـى كانـت شائعة فـى عصر كانت فيه الهويات الاجتماعية حقيقة مثل اللغة التى نخلقها .. " (30)

ومن واقع الفقرة السابقة، يمكن القول إن التلاعب بالألفاظ يتطلب قدراً كبيراً من الإلمام بمدلول المفردات اللفظية فى مجالات استخداماتها الدقيقة المختلفة للكلمات، وهو مـا لا يتـاح – علـى المستوى الجمـاهيرى العـريض – إلا فـى اللهجـة العاميـة المسـتخدمة فـى الحيـاة اليوميـة، والتـى اسـتطاع توفيـق الحكيم أن ينتقى منها الكلمات ذات الأصل العربى وأن يتجاوز قليلاً قواعد النحو والصرف بما يقربها من لغة الحياة اليومية المناسبة للعمل الدرامى الملهاوى .

ومـن الملاحظ أن توفيـق الحكيم قد ابتكر أسلوبه اللغوى ليتناسب للعمـل الملهـاوى ، ولـم يقـم بتجربته على الأعمال الدرامية ذات الصبغة الجادة مثل (إيزيس) .

ومـن القضـايا التـى تهـم دارس مسرحيات توفيـق الحكيم بعامـة وملاهيـه بخاصـة مـا تتمثـل فـى موقفـه مـن مجتمعـه خـلال كتاباتـه المتنوعـة، خاصـة وأن توفيـق الحكيم كثيـراً مـا تحـدث عـن ضـرورة انفصال فكر الكاتب عن سياسة الدولة أو السياسات الجاهزة فى عصره . والتى تتمثل خير تمثيل فى الأحزاب ، يقول توفيق الحكيم :

" جـاء إصـرارى علـى احتفـاظ سلطة الفكـر بحريتهـا واستقلالها تجـاه سلطة العمـل، وقد طبقت هذا المبدأ حتى الآن على شخصـى تطبيقاً صارماً – فابتعدت عن محيط السياسية العمليـة ، ورفضت الانضـمام إلـى الأحزاب السياسية ، واعتبـرت المفكـر كالراهب ، مسوحه هـى حريتـه .. وتحدثت عن البرج العاجى والاعتصام به .. ولم أقصد بذلك طبعا العزلة عن الحياة والانفصال عن المجتمع ، كما فهم البعض خطأ ، ولكنى قصدت عزل رجل الفكر عن السياسة الحزبية – حتى لا يستخدم آلة مسخرة فى أيدى رجالها ، فيفد بذلك حرية النظر الحر إلى الأشياء .. " (31) .

ولقد لاحظ الباحث – خلال الفصلين الأول والثانى من هذا البحث – أن توفيق الحكيم لم يعمد إلى المباشرة فى مسرحياته السابقة ، وأن بعض المقالات التى انتقد فيها سياسة الدولة قد جرته – قبل ثورة يوليو 1952 – إلى الخصم المالى وإلى محاولات رفته من العمل الحكومى . ولهذا التزم برأيه " إن الأديب يجب أن يكون حراً، لأن الأديب إذا باع ، أو قيد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الأديب ، فالحرية هى نبع الفن وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن " (32) .

ولا يعنى هذا أن توفيق الحكيم لم يعمد إلى معالجة الموضوعات السياسية والاجتماعية الملحة فى مسرحه ، ولكنه كان :

" يكشف عن مدى يقظته الدائمة لحركة الحياة من حوله، وحرصه الدائم على المشاركة الفكرية والفنية فيها، فى إطارفلسفته التى اختارها، وإن لم يكن يجمد عنها، وإنما كان يتطور بها باستمرار، ولكن فى حدود معينة، هى حدود المفكر الوطنى الديمقراطى الذى يتطلع بشكل عاطفى طوبوى إلى العدل والحرية والتقدم " (33) .

ويرى د. محمد مندور أن توفيق الحكيم قد شغل نفسه بكتابه المسرحيات التجريدية التى تبتعد عن هموم المواطن والقضايا السياسية والاجتماعية الجامدة، وأنه لم يلتزم بمعالجة هذه القضايا إلا بعد ثورة يوليو 1952، حيث كتب (الأيدى الناعمة) التى تمجد العمل، و(الصفقة) التى تعيد ثقة الشعب فى نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه (34)

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم قد نادى بضرورة الحل الاشتراكى فى كتابه (سلطان الظلام) – 1941 قبل ثورة يوليو بأحد عشر عاماً ; إذ يقول فيه :

" إن العالم يتجه من غير شك إلى الاشتراكية .. ولا ريب إذن فى أن الاشتراكية هى جوهر لابد أن يدخل فى تركيب كل نظام سياسى حديث وكما استطاعت الديكتاتورية اختراع (الوطنية الاشتراكية) فما أيسر على الديمقراطيات إنشاء (الديمقراطية الاشتراكية) التى قامت اليوم داخل إطار الديمقراطية .. " (35) .

ولم يقف توفيق الحكيم موقفاً مسانداً للاشتراكية عن قناعة أبدية – والتى انعكست فيما بعد فى أغلب فكر ثورة يوليو عام 1952 – وإنما " فى الستينيات بدأ توفيق الحكيم يتخذ موقفاً نقدياً من الثورة

لا تناقضاً معها، وإنما انتقاداً لبعض تطبيقاتها السياسية والاجتماعية (...) لم يعبر عن هذا تعبيراً جهيراً، وإنما عبر عنه تعبيراً رمزياً خلال أعماله الفنية أساساً، وكان انتقاده فى الحقيقة انتقاداً إصلاحياً، لا يمس جوهر المتناقضات، بقدر ما يمس مظاهرها الخارجية " (36) .

ويرى الباحث أن التعبير عن جوهر المتناقضات يدخل توفيق الحكيم فى تفاصيل دقيقة يمكن أن تخرج به عن حدوده كأديب صاحب رأى، فرأى الأديب – كما يرى توفيق الحكيم – يجب أن يتجاوز الراهن المتغير وصولاً للثابت من الأمور التى تمس وجود الإنسان فى أى زمان ومكان، ويمكن إجمال ذلك فى قول صاحب الرأى السابق :

" لقد تطور فكر توفيق الحكيم، وخاصة بعد ثورة 1952، وأصبحت اعماله الفكرية والفنية على السواء اقرب إلى العقل فيه، وأكثر استبصاراً بحقيقة قضايا التحرر والتقدم الاجتماعى والديمقراطية (37) .

إذ كان يرى توفيق الحكيم أن معالجة الموضوعات الاجتماعية – أو السياسية – الطارئة شديدة المحلية سوف تجعل الكاتب أقل قيمة مما لو تناول القضايا الإنسانية العامة . وتكفى تجربة مسرحية (المرأة الجديدة) التى إضطر إلى إيجاد دافع مقنع لكتابتها بهذا الشكل وتناول هذا الموضوع ; أو كما يقول :

" إن الأداب الأوروبية لم تحترم يوماً فناناً أو أديباً لأنه مصلح، ولكنها قد تحترم المصلح إذا كان أديباً أو فناناً، ولعل أبرز مثل لذلك هو إبسن . فقد هزته أحداث بلاده السياسية والاجتماعية فكتب تمثيليات بروح الإصلاح، مثل "براند" و "عدو الشعب" و "بيت العروس" .. إلخ . ومات إبسن وتغير مجتمعه، ونظر الناس فى أعماله .. وكاد يهزأ النقد به وبآرائه فى السياسة والمجتمع، لولا فنه . وهكذا مات المصلح فى إبسن وبقى الفنان .. " (38) .

ويبدو للباحث بجلاء أن توفيق الحكيم لم يعمل بالرسالة الاجتماعية الأولى – التى أوضحها إرنست فيشر – المعنية بالرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة، بينما عمل على إرساء الرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها، أى من صميم وعيه الإجتماعى .. (39)

ويرى توفيق الحكيم " أن واجب الكاتب يحتم عليه ان يحدث أثراً سامى الهدف فى الناس، وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل فى الناس، هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً، أن يدفعهم إلى تكوين رأى مستقل، وحكم ذاتى ! – الفن إذن أداة من أدوات خل الذاتية .. وهو لا يستطيع أن يؤدى هذه الرسالة إلا فى مجتمع حر " (40) .

ولهذا، لم يكن توفيق الحكيم مقدماً تفكيراً جاهزاً لجمهور القراء، ولم يكن يوماً أبدى الموقف حيال أى موضوع من الموضوعات . ولعل تطوره الفكرى الدائم الناتج عن جداله الدائم مع الواقع، هو الذى جعله يدافع يوماً عن الاشتراكية – قبل ثورة يوليو – ثم لا يتوانى بعد الثورة أن ينتقدها بعنف، وبنفس القوة التى دافع عنها قبلاً، يقول :

" إن الوعى قبل الثورة قد جعلنا نفحص الديمقراطية لنتبين فيها مواضع الزيف . كذلك يجب علينا – إذا كان نبض الحياة فينا لم يقف – أن نفحص الاشتراكية لنتبين فيها مواضع الزيف (...) وإذا كانت ثورة يوليو 1952 قد حاكمت الديمقراطية المنحرفة لأنها أدت إلى هزيمة حرب 1948 فلماذا لا تحاكم الاشتراكية المنحرفة التى أدت إلى هزيمة حرب 1967؟ " (41)

ويرى الباحث أن توفيق الحكيم – كما بدا آنفا – لم يكن مداهناً للسلطة طوال عهده بالكتابة، وإنما كان صاحب رأى حر، يمكن أن ينتقده هو نفسه حين يجد الرأى السابق لم يكن من الحق فى شئ أو اثبتت التجربة فشله، مثل موقفه من فكرة الاشتراكية من حيث تشجيعه لها ثم نقده لمواضع الزيف فيها .

ويلخص توفيق الحكيم موقفه من الشكل والفكر فى العمل الفنى بقوله :

" الوقوف عند حدود التعبير ليس كل مهمة الأديب أو الفنان التعادلى .. لأن التعبير وحده على علو قيمته الأدبية والفنية، قد يحبس أهداف الأداب والفن فى نطاق التهذيب الروحى والإمتاع النفسى، ومهما يكن نبل هذه الأهداف وكفايتها، فإن المطلوب من الأديب أو الفنان – خصوصاً فى العصر الحديث – أن تمتد رسالته إلى ابعد من هذا النطاق . المطلوب منه هو أن يهذب ويمتع، ثم يلقى فى نفس الوقت ضوءاً كاشفاً موجهاً فى طريق الإنسانية " (42) .

فهو كما رفض الفكر على حساب الفن، يرفض الفن على حساب الفكر، وكلاهما عنده متكاملان . أما عن وظيفة الفن عند توفيق الحكيم فترى إحدى الأطروحات العلمية " فى وظيفة المسرح جاء توفيق الحكيم بالمفهوم البرجوازى الأوروبى الذى يرى فى المسرح وسيلة الإنسان فى الارتفاع إلى أعلى والتأمل فى ذاته، كما هو فى الوقت نفسه أداة لتوعية أفراد المجتمع وتثقيفهم . فأكد على ضرورة التزام الفنان عموماً والأديب المسرحى بخاصة بهذه المسئولية إزاء فنه وإزاء قضيته .. " (43)

ويميل الباحث إلى هذا الرأى ; حيث إن توفيق الحكيم كان يرى فى الفن وسيلة لتطوير المجتمع وتوعية أفراده وحثه على التفكير. ويمكن القول إن ميل توفيق الحكيم إلى كتابة الملهاة كان نابعاً من قناعته بتلك الوظيفة، حيث " إن الملهاة هى إحدى ثمار تطور الحضارة . وأحد أرقى اشكال الوعى الاجتماعى . والضحك ديمقراطى بطبيعته، وسلاح جبار، من أجل التقدم بفضل قوته النقدية الهائلة .. " (44) .

وهذا ما يمكن أن يفسر اتجاه توفيق الحكيم إلى كتابة الملهاة طوال ممارسته الكتابة الدرامية منذ عام 1924. ومن الجدير بالذكر، أن توفيق الحكيم قد نوع من مصادر إبداعه ومن أشكال الكتابة، وهو يبرر هذا بقوله :

" إن أى مؤلف مسرحى معاصر لنا، وينتمى إلى أى أدب أوروبى ; - يعمل اليوم وقدمه مستقرة، فوق تجارب ألفين من السنين - تجارب راسخة فى أدب بلاده، منذ عهد الإغريق (...) أما فى بلاد لغتنا وأدبنا، فميدان التجربة فى التأليف المسرحى ضيق محدود، لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى، قالباً أدبياً إلى جانب المقامة والمقالة، إلا منذ سنوات قلائل . كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح - قديمه وحديثه - إلا منذ سنوات قلائل أيضاً . فمؤلفنا المسرحى ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ، من تجارب قليلة ضئيلة، لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الجيال " (45) .

إذن، يبرر توفيق الحكيم التنوع الهائل الذى أصاب كتاباته الدرامية بعدم وجود تراث درامى جنباً إلى جنب التراث الأدبى والفنى العريق .. ويبرر توفيق الحكيم أيضاً ترفعه عن معالجة القضايا المحلية المؤقتة بقوله :

" إن العالم يقبل الأعمال المحلية والقومية إذا استطاعت الخروج من نطاق خصوصياتها الضيق إلى نطاق العمومية الواسع، اى إذا أمكنها ان تجعل الانفعال بها يشمل الجماهير فى كل أمة وبلد من بلاد العالم (...) أما المحلية والقومية التى لا ينفعل بها إلا أهل بلدها فقط فهى بالطبع لا يمكن أن تخرج إلى عالم أوسع " (46) .

وقد أوضح الباحث – خلال الفصل الول من هذا البحث – كيف أن سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا واحتكاكه بالأداب والفنون الغربية عن قرب ومعايشة قد بدل نظرته إلى الفن الدرامى، حتى أنه لجأ – كما أوضح الباحث فى الفصل الثانى من هذا البحث – إلى اللغة العربية والموضوعات الإنسانية العامة التى يضمن بها ترجمتها إلى اللغات الغربية الحديثة والخروج مكن دائرة المحلية إلى دائرة العالمية، بعد أن حولته ظروف متباينة عن متابعة نظم كتاباته الدرامية الأولى . ويشير د. محمد مندور إلى المصدر الشخصى عند توفيق الحكيم الذى جعله أساساً لاستلهام موضوعات كتاباته الدرامية، بقوله :

" نلاحظ أن توفيق الحكيم قد بحث لتجارب حياته الحميمة معادل موضوعى لينأى بتلك التجارب عن الضوء وانظار المواطنين، فنستطيع أن نجد مثلا واضحاً لهذا الاتجاه فى علاقته بالمرأة وموقفه منها وتردده الشديد بين الإقبال عليها والإنصراف عنها لينقطع للأدب والفن بل لقد اختار للمعادل الموضوعى الذى يعبر عن هذا الموقف صورة المسرحية، كفن موغل فى الموضوعية، قلما يسمح بظهور شخصية المؤلف من خلاله . وتعتبر مسرحية "بجماليون" أوضح مثل لهذه الحقيقة : فبطلها الفنان بجماليون هو توفيق الحكيم نفسه فى موقفه من المراة وتردده بينها وبين الانقطاع للفن .. " (47) .

ويتفق الباحث مع د. محمد مندور أن أول مصدر من مصادر الاسيتحاء عند توفيق الحكيم يعد المصدر الشخصى، الذى ترجم موقفه الحميم من الاشياء ترجمة فنية فى أكثر من عمل، ولم يقف الأمر عند ترجمة حياته الشخصية – بنبضها ونظراتها الخاصة – خلال الفن المسرحى فحسب، وإنما امتد إلى مجال الرواية أيضاً، وبخاصة فى : (عودة الروح)، (يوميات نائب فى الأرياف)، (عصفور من الشرق)، (زهرة العمر)، (وسجن العمر) .

والمصدر الثانى من مصادر الاستيحاء هو التراث الشعبى، أو كما يقول د. على الراعى : " كعادة توفيق الحكيم، لم يتخل هو الآخر عن مواكبة الاتجاه إلى القصص وعادات الشعب، فأخرج له المسرح القومى فى عام 1957 مسرحية (الصفقة) (...) وفى عام 1963 – 1964 أخرج له مسرح الجيب (يا طالع الشجرة) مستغلاً مطلع إحدى الأغنيات الشعبية، ليقدم موضوعاً أثيراً لديه، هو النضال بين الفنان الخالق، والمرأة الفائقة الأنوثة، الخالقة هى الأخرى فى ميدانها، وربط بين الشكل الشعبى لمعرفة الحقيقة (عن طريق الدراويش بالطريقة الحديثة) وبين المعرفة العلمية القائمة على التحقيق أو طرح السئلة وتوقع الإجابات .. " (48) .

وإلى جانب استلهام توفيق الحكيم موضوعات درامات من المصدرين الشخصى والشعبى، اعتمد أيضاً على التراث الكلاسيكى الغربى (الأسطورى والفنى) فى مسرحيات : بجماليون، الملك أوديب، براكسا أو مشكلة الحكم (49) . كما أنه اعتمد على المصدر الدينى فى عدة مسرحيات، مثل :

أهل الكهف، سليمان الحكيم. وبالرغم من تعدد مصادر الاستلهام عند توفيق الحكيم، ومن تعدد نظم التعبير الدرامى، ومحاولاته لتجديد المسرحية المصرية أولاً بأول إلا أنه يقول :

" من الضرورى هنا أن ألفت النظر إلى أمر هام : وهو أنى أعتقد أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة إلى الفن الواقعى إلى سنوات عديدة مقبلة . فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور. لهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعى إلا فى أضيق الحدود " (50)

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم لم يلتزم بكتابة المسرحية الواقعية ; حيث إنغمس فى كتابة المسرحيات الخيالية، بعد كتابته هذه المقولة !

* * *

المبحث التاسع

تطور حرفية حبكة ملهاة الموقف

1- أريد أن أقتل:

(أريد أن أقتل) ملهاة فى فصل واحد كتبها توفيق الحكيم فى مطلع عام 1950، وافتتح بها عاماً نشطاً من حيث إنتاجه الدرامى، إذ كتب فى ذاك العام وحده عشرة نصوص مسرحية، منها تسع مسرحيات ذات فصل واحد، ومسرحية واحدة ذات أربعة فصول .

يفتتح المؤلف ملهاته (أريد أن أقتل) بمرحلة تمهيد قصيرة، حيث يوصى الزوج مندوب شركة التأمين على الحياة أن يخفى أمر بوليصة التأمين – التى تعاقد عليها مع مندوب الشركة – عن زوجته، بحيث تؤول قيمة البوليصة كاملة إلى زوجته بعد وفاته، تدخل الزوجة فجأة، وتعتقد أن المندوب هو الطبيب الذى جاء لمباشرة علاج الجارة الشابة، وقد أخطأ الشقة، فتنصحه الزوجة بأن يتعامل مع المريضة دون أن يكشف لها هويته كطبيب، خاصة وأن والدتها قد رأت فى حجرتها ما يشبه المسدس، كما أنها – المريضة – قد حاولت مراراً طعن أحد الخدم بسكين حادة، ثم تصف الزوجة – للمندوب – مكان شقة الجارة الشابة المريضة، فيخرج المندوب مهرولاً، يستمر المؤلف فى عرض

مرحلة التمهيد، حيث تؤكد الزوجة مدى رغبتها فى أن تموت قبله، بينما يعلن لها الزوج أنه هو الذى يريد أن يموت قبلها، إذ لن يتحمل الحياة بدونها .

تبدأ مرحلة التعقيد بدخول الجارة الشابة المريضة (سهام) فجأة، وتخرج مسدساً وتخبرهما برغبتها فى أن تقتل أحدهما الآن . يحاولان أن يثنياها عن تنفيذ هذه الفكرة دون جدوى، ولكن سهام تؤكد لهما أن شفاءها مرهون بقتلها أحدهما تنفيذاً لشهوة القتل التى تتملكها، وتطلب من الزوجة ان تتقدم لتموت، لكن الزوجة ترفض ذلك، ثم تطلب من الزوج أن يفدى زوجته بحياته لكن الزوج يرفض هو الآخر أن يموت، فتكرر الفتاة طلبها للزوجة، لكن الزوجة تزعم أنها حامل، فيقوم الزوج بتأكيد أن زوجته ليست حامل وأن الأطباء أخبروها بأنها مريضة مرضاً يستحيل معه الحمل والإنجاب، تطلب الفتاة منهما أن يتطوع أحدهما ليفتدى الاخر، فلا يجيب احد مطلبها، فتقترح الفتاة إجراء قرعة لاختيار الضحية، لكن الزوجة ترفض ذلك برغم أنها لا تثق فى زوجها .

يتقدم الفعل خطوة إلى الأمام بوصول مندوب شركة التأمين، الذى عاد لاسترداد قلم الأبنوس الذى كتب به عقد التأمين ونسيه على المنضدة، وبذا يدخل إلى قرعة الاختيار، بعد أن تطلب سهام أن يتقدم أحدهم لتقتله، هنا تكتشف الزوجة هوية المندوب، كما تكتشف حقيقة بوليصة التأمين .

مع إصرار الفتاة على أن يتقدم أحدهم لتقتله، يتفق الزوجان على أن يضحيا بمندوب التأمين، لكن مندوب التأمين يوضح لهم أن لديه أربعة أولاد يقوم على تربيتهم – تقرر سهام قتل المندوب الذى يلتصق بالزوجين، فى حين أنهما يحاولان دفعه عنهما حتى لا يصيبهما رصاص المسدس، وأخيراً تقرر الفتاة تصويب المسدس تجاههم ثلاثتهم دون أن تختار أياً منهم، فتطلق عياراً نارياً ويسقط الثلاثة على الأرض، ويعتقد كل من المندوب والزوجين أنه هو القتيل، وما إن تأمرهم بالنهوض حتى تتعرف على من أصابته الرصاصة، هنا يكتشف المندوب أن المسدس لا يحتوى على رصاص حقيقى، وتعلم سهام أن هذه الخدعة من تدبير الطبيب النفسى المعالج، وتكشف عن شعورها بارتياح حقيقى، يخرج المندوب مسرعاً معلناً أنه لن يدخل هذا المنزل ثانية قبل أن يؤمن على حياته وتشكر الفتاة الزوجين معتذرة عما بدر منها، بينما ينظر الزوج إلى الفتاة وهى خارجة معلناً أنها قتلت سعادتها وبذا تنتهى المسرحية .

ويلاحظ الباحث، بداءة، أن الفعل يبدأ فى هذه الملهاة مع دخول الفتاة المريضة نفسياً (سهام) وينتهى بخروجها، كما يلاحظ أنها صاحبة الفعل والإرادة الحرة الوحيدة طوال النص، أو كما تقول آن اوبرسفيلد :

" إن تحديد الذات الفاعلة لا يتم إلا بالنسبة إلى الحدث وعلاقته بالهدف، حيث إن الذات الفاعلة المستقلة لا وجود لها فى النص، وإنما هناك محور : ذات فاعلة – هدف . عندئذ نقول إن الذات الفاعلة فى النص الأدبى هى تلك التى يتمحور حول (رغباتها) الحدث، أى النموذج الفاعلى وهى التى نعتبرها موضوع الجملة الفاعلية، تلك التى تؤدى إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التى توجهها إلى تحريك النص كاملاً " (51) .

ويفيد توفيق الحكيم من استثمار تلك الذات الفاعلة (سهام) على النحو التالى :

المرسل	←	فاعل	←	مستقبل
(عامل نفسى – التوتر)		(سهام)		(الاستقرار النفسى)
		↓		
المساعد	←	مفعول	→	المعارض
(ظروف الموقف)		(الزوجين)		(حب الحياة)

يكشف نموذج جريماس عن أنه طالما أن (سهام) هى الذات الفاعلة، فإن ما حركها – وهو ما يتمثل فى ثيمة المرسل – هو العامل النفسى (التوتر) الذى يدفع سهام لخوض الفعل من أجل خفض التوتر والوصول إلى حال الاستقرار، فالاستقرار هنا هو المحطة الأخيرة التى تسعى اليها الذات الفاعلة، وهو لا يتحقق كغاية إلا عبر قتل أحد الزوجين . وتقوم ظروف الموقف المحيطة كعامل مساعد مثل طبيعة المكان (شقة مغلقة لا يراقبها أحد من الخارج) ووجود المسدس ووجود العامل النفسى المحرك للفعل لدى سهام، ويتمثل العامل المعارض لتحقيق رغبة الذات الفاعلة فى حب الحياة لدى الزوجين – ومعهما المندوب .

ويفيد المؤلف من وجود الذات الفاعلة – من الخارج (سهام) فى كشف النفاق الاجتماعى أو رفع قناع الحب المزيف بين الزوجين، اللذين يتمنى كل منهما أن يموت ,ان يعيش الآخر، حيث يتمنى أن يعيش هو – أو تعيش هى – حتى لو مات الآخر، ويلاحظ الباحث أن الفعل / الموقف، هنا كاشف لحقيقة العلاقة بين الزوجين، وهى العلاقة التى توشيها الألفاظ بأجمل المعانى، وينهار صرح الكلام المنمق أمام الفعل / الموقف، الذى فيه يختار المرء بين أن يفتدى الآخر، أو أن يدفع الآخر إلى الهلاك دونه .

وعلى مستوى البناء، يرى الباحث أن الموقف قد رحص، بعناية واضحة – على تكثيف مرحلة العرض إلى الحد المطلوب، والتى تتمث فى المعلومات الآتية :

1- إعلان الزوجين ان كل واحد منهما يتمنى أن يموت قبل الآخر لكى لا يتعذب برحيله (بوليصة التأمين من قبل الزوج، وإعلان الزوجة هذا الأمر على المستوى السردى) .

2- وجود جارة شابة مريضة نفسياً (سهام) تمتلك فى حجرتها ما يشبه المسدس .

3- مندوب شركة التأمين الذى جاء للتأمين على حياة الزوج ضد حال الوفاة، واعتقاد الزوجة أنه الطبيب المعالج لسهام .

وتمثل هذه المعلومات الثلاث المدخل لعالم الفعل، ويلاحظ الباحث أن المؤلف قد حرص على ألا تحتوى مرحلة التمهيد على أية زيادات تبطل جودة كثافة العرض، وهو ما عبر عنه توفيق الحكيم فى تلك الفترة – بقوله :

" إن المسرحية كيان مبنى : أى قائم بعضه فوق بعض . مرتبط أجزاؤه بكلمة فى منطق ونظام . هذه الأجزاء الذى يضمها هذا البناء، تتكون منها مراحل ثلاث : العرض فالعقدة ثم الحل، أما العرض فمهمته تقديم الأشخاص وطيف الحادثة، التى ستتضح ملامحها فيما بعد، وتتعقد ثم تنفرج عن الخاتمة .. " (52)

ويرى الباحث ان الوعى النظرى – الذى طرحه المؤلف – لا يقل كفاءة عن مستوى التطبيق الدرامى .

وخلال مرحلة التعقيد، يثار التشويق الذى يقول عنه إسلن أنه : " أساس الصرح الدرامى " (53) ، وذلك بعرض ردود الفعل لدى الزوجين – ومندوب شركة التأمين – فالزوج يضحى بزوجته، بينما تحاول الزوجة جاهدة أن تدفع بالزوج إلى الموت لتنجو هى، ثم يدفعان معاً المندوب ليموت دونهما، ويتقدم المؤلف خطوة خطوة على طريق تطوير الفعل مسنداً العامل النفسى لدى سهام كعامل محتمل خلال مجموعة من المقولات السردية التى تأتى على لسانها، كعامل مقنع أمام الزوجين والمندوب لوجوب فعل قتل أحدهم، ويصل الفعل إلى ذروته مع إطلاق سهام عياراً نارياً فيسقط الزوجان والمندوب على الأرض، وكأنهم قتلوا جميعاً .

يفصل توفيق الحكيم وعيه النظرى بمرحلة التعقيد فى المسرحية، بقوله :

" حادثة توشك أن تقع ويترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج، وهى مشكلة اجتماعية او عاطفية أو فكرية، تتهيأ للظهور، وينجم عن ظهورها اشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج (...) تلك هى مرحلة العقدة، حادثة تتشعب أو مشكلة، ولكن هذا التشعب أو هذا التشابك، لابد أن يصل إلى طرف: أى إلى نهاية .. " (54) .

ويثير المؤلف – خلال مرحلة التعقيد – قضية التضحية بالذات أو النفس فى سبيل أن يعيش الآخر – وهو ما طرحه على لسانى الزوجين قبلاً فى مرحلة العرض، وهو ما يتكرر على لسانى الزوجين :

" الزوج : يا آنسة .. لك مثل هذا القلب، ولا ترحمين زوجين متحابين وحيدين مثلنا ؟ ! .

الزوجة : ألم تحدثك والدتك عنا يا سهام ؟ .. ألم تقل لك إننا أخلص زوجين ؟ ! .. " (55) .

وحين تقرر سهام أن تطلق الرصاص على الزوجة، ترد الزوجة قائلة :

" (صائحة برعب) لا يا سهام .. لا تطلقى على أنا .. يجب ان أعيش .. يجب أن أعيش لأنى .. لأنى حامل .. " (56)

فتقرر سهام أن تقتل الزوج، وأن تقلع عن فكرة قتل الزوجة لأنها حامل، لكن الزوج يفاجئها بقوله :

" إنها ليست حاملاً .. إنها تكذب .. أقسم لك إنها تكذب . " (57)

ويبدو مما تقدم، أن كلا من الزوجين تمنى لو يموت الآخر بدلاً منه، وهو عكلس اتجاه آراء كل منهما فى مرحلة العرض، ويفيد المؤلف من وجود المندوب – الذى يأتى لأخذ القلم الذى نسيه .. إفادة على مستوى المضحك – كما سيعرض الباحث فيما بعد – كما يفيد به فى إيصال الفعل إلى ذروته، بعد أن يقرر الزوجان أن يموت هو، ثم يطلب المندوب من سهام ألا يموت، فتضطر إلى أن تصوب رصاصها غلى ثلاثتهم .

هنا يصل الفعل إلى أقصاه، حيث تتحدد نهاية الملهاة، بعد أن يكتشف الثلاثة أن أحداً منهم لم يصب بسوء، ويكتشف المندوب أن الرصاص الذى بالمسدس ليس حقيقياً، ويعلن الزوج للفتاة :

(للفتاة المنصرفة) لقد قتلت سعادتنا الزوجية " (58) .

وبذا، يحقق الفعل عكس المقولة السردية – التى وردت فى صدر هذه الملهاة – التى أوردها الزوجان بشأن تفضيل أن يعيش الآخر وأن يموت هو قبل الآخر، فينكشف أن حب النفس يفوق حب الآخر، مهما كان هذا الآخر.. وكذلك تنتهى الملهاة بإسقاط أهم الأقنعة الاجتماعية التى يمارسها الأزواج – وفى الشأن يقول المؤلف عن مرحلة النهاية :

" هذا الانحدار إلى الطرف أو إلى النهاية، م – هو الحل الذى يؤدى بالمسرحية إلى ختامها (...) هذه المرحلة الأخيرة فى المسرحية تأتى نتيجة لما سبق من حياة، هى الجواب عن سؤال، هى الراحة بعد قلق معلق .. " (59) .

وهو ما يعكس وعى المؤلف النظرى بكينونة مرحلة النهاية وطبيعتها، تماماً كما بدا فى تطبيقه الدرامى، فنهاية ملهاة (أريد أن أقتل) تضع حداً فاصلاً للفعل، حيث لا أحد يموت .. إلى جانب أن الزيف الذى يغلف حياة الزوجين فى غلالته السميكة، يسقط لتتضح الوجوه الحقيقية للزوجين، بالرغم من الروابط القوية التى تربط بينهما – كما يتضح عند تحليل شخصيات الملهاة .

وينتهى الباحث – مما تقدم – إلى أن المؤلف قد أفاد من تجاربه الدرامية السابقة فى كتابة حبكة درامية متماسكة البنيان، إلى جانب – ما يحسب للمؤلف أيضاً – جودة اختياره هذا الموضوع الاجتماعى البسيط .

* * *

2- الصفقة :

تتشكل حبكة ملهاة (الصفقة – 1956) من خطين :

أولهما : رئيسى .

وآخرهما : فرعى أو ثانوى .

يبدأ التمهيد للخط الدرامى الرئيسى منذ أول فقرة حوارية فى الملهاة، حيث يستعد أهل القرية لاحتفال بهيج، ويراجع شنوده أفندى الصراف حساباته – مع عوضين وسعداوى والحاج عبد الموجود الحانوتى وآخرين غيرهم – ليتأكد من أن المبلغ المالى الذى جمعه من أهل القرية مساو للمبلغ المالى المطلوب للشركة البلجيكية التى قررت نقل ملكية ارضها بالقرية للأهالى مقابل دفع ربع قيمتها وتقسيط الباقى على عشرين سنه، يكتشف شنوده افندى ان تهامى لم يدفع حق سهمه، وبعد جملة من الأحداث يرضه الحاج عبد الموجود المبلغ، وبذا يكتمل ما طلبته الشركة البلجيكية من مقدم مالى لنقل ملكية الأرض لأهالى القرية .

يدخل (خميس) صارخاً معلناً للجميع أن الصفقة فى خطر، فقد نزل بالقرية (حامد بك أبو راجيه) أحد الأعيان، لمعاينة الأرض وشرائها نقداً من الشركة، مما يشكل أول خيوط مرحلة التعقيد، ويفكر أهالى القرية من حل يخرجهم من هذه الأزمة بسلام، ويتفق الجميع على الحل الذى اقترحه خميس بأن يدفعوا مبلغاً مالياً لحامد بك لإبعاده عن صفقة الأرض، ويضطر الحاج عبد الموجود إقراضهم المبلغ بضغوط خاصة من خميس ! . وبذا ينتهى الفصل الأول فيما يتعلق بالتمهيد للخط الدرامى الرئيسى، أما التمهيد الخاص بالخط الدرامى الثانوى، فيحوى معلومات خاصة بالشابين الخطيبين محروس (ابن سعداوى) ومبروكة (ابنة عوضين)، إذ هما خطيبان تأجل عرسهما بسبب دفع ابويهما المال المخصص لزواجهما كسهمين لشراء الأرض مع أهالى القرية .

فى الفصل الثانى يتقابل الخطان الدراميان، إذ يعلن حامد بك لوكيله انه اضطر فقط لقطع المسافة من مصر لإحدى القرى المجاورة لمعاينة بعض ماكينات الزراعة، ويكشف عن تعجبه من حرارة استقبال أهل القرية له، ولولا أن سيارته قد تعطلت عند مدخل القرية ما جائها، وهنا تبدو المفارقة الدرامية الأساسية التى تعتمد عليها المسرحية، حيث إن حامد بك أبو راجيه لم يأت إلى القرية لمعاينة

أرض الشركة وشرائها – كما يعتقد أهل القرية، وتكتمل المفارقة حين يقوم سعداوى وعوضين بدفع المائة جنيه المتفق عليها مع أهل القرية . لإبعاد حامد بك عن صفقة الأرض، ثم يزيدونهما خمسين أخرى، دون ان يعرف حامد بك سبب هذا السلوك ويعده كرماً زائداً .. وما إن يعلم يقرر رد النقود إلى سعداوى وعوضين لولا تدخل وكيله – المرتشى – وإقناعه بأنها صفقة خاسرة لا لزوم لها . وبعد موافقة حامد بك على تنفيذ رغبتهم، تعجبه مبروكه الواقفة مع بنات القرية فيقرر أن تسافر معه الليلة وإلا تدخل واشترى الأرض، وبعد مناقشات مع سعداوى وأبيها عوضين لإثنائه عن عزمه هذا، يحتكما إلى مبروكة التى توافق على السفر مع حامد بك للعمل كدادة لدى ابنه الصغير، خاصة وأن شنوده أفندى أخبر أهل القرية – ومن بينهم مبروكة – أن الانتهاء من تسجيل أوراق شراء الرض لن يستغرق أكثر من يومين .

وبذا، يتشابك خطا الفعل الدرامى (الرئيسى، والفرعى)، حيث يؤجل عرس مبروكة ومحروس (الخط الفرعى) بعد أن قرر حامد بك اخذ مبروكة معه إلى مصر لتعمل دادة لابنه الصغير.

يبدأ الفصل الثالث – الأخير – حيث يعلن سعداوى وعوضين مدى قلقهما إزاء غيبة مبروكة ومحروس، فقد اكتشف سعداوى غياب ابنه محروس فى اليوم التالى لسفر خطيبته مبروكة إلى مصر مع حامد بك .. ويكشف عن مخاوفه، إذ ربما يقتل محروس حامد بك، وربما يقتل خطيبته مبروكة أيضاً، ويسمع صوت خميس عن بعد معلناً أن مبروكة قد عادت إلى القرية، تأتى مبروكة لتقص على أبيها وأهل القرية ان محروس تعقبها إلى مصر وتكشف لهم كيف أن حامد بك قد كشف أنه لم يأت إلى القرية من أجل صفقة الأرض .. ولكن أهل القرية تسرعوا وأعطوه نقوداً وفهم منهم ما كانوا يعتقدونه من مجيئه .. فاستغل ذلك .. وتخبرهم كيف أنها انتقمت منه بادعائها أنها مريضة بالكوليرا، مما جعلت الحكومة تحاصر داره لمدة يومين كاملين ولا يسمح لآحد بالخروج من الدار لحين الكشف عليهم جميعاً .. لدرجة أن حامد بك قد ظن أن العدوى انتقلت إليه، وبذا استطاعت أن تجعله يعيش يومين سجين اعتقاده بالمرض، وهى المدة التى أخبرها بها المعلم شنوده أنها كافية لإنهاء الأوراق، وتخبرهم أن محروس جاء معها إلى القرية .

يعود الحاج عبد الموجود الحانوتى من البندر فيضطره خميس لأن يتكفل بمصاريف زواج محروس ومبروكة، كما يدفعه لأن يعلن أنه تنازل عن كل ماله من مال أعطاه لأهل القرية لصفقة

الأرض، يدخل شنوده أفندى معلناً أنه أنهى التعاقد مع الشركة البلجيكية، وصارت الأرض ملكاً لأهل القرية لاينازعهم فيها أحد .

من خلال عرض العناصر المكونة لحبكة ملهاة (الصفقة) يمكن القول إن الذات الفاعلة طوال المسرحية هى (أهل القرية) بالنسبة للخط الدرامى الرئيسى، وبذا يتشكل نموذج العوالم الممثل لبنية الفعل على النحو التالى :

مرسل ←	فاعل ←	مستقبل
(المستقبل)	(أهل القرية)	(أهل القرية)
	↓	
مساعد ←	مفعول	→ معارض
(عرض الشركة + عبد الموجود)	(الصفقة)	(الاعتقاد بنية حامد بك)

ويلاحظ الباحث – بناء على طبيعة بنية الفعل فى بداية المسرحية – أن المرسل أو الوازع الذى دفع الفاعل (أهل القرية) للحصول على المفعول (الصفقة) هو هنا تأمين المستقبل بما يضمن لهم حياة كريمة، وأن مستقبل الرسالة هنا هم أهل القرية أنفسهم .. ويمثل اقتراح الشركة بشراء اهل القرية الأرض التى تمتلكها – إلى جانب ما قدمه الحاج عبد الموجود الحانوتى من مساعدات مالية لشراء هذه الأرض – العامل المساعد، فى حين يمثل الوهم أو الاعتقاد الخاطئ من قبل اهل الرية تجاه نية حامد بك أبو راجيه من وراء هبوطه على القرية – ويظل هذا الوهم ممثلاً للعائق الرئيسى لبلوغ حامل الرغبة / الفاعل (أهل القرية) هدفهم المنشود (صفقة الأرض) .

تأتى الحركة الثانية فى نموذج العوامل المحركة للفعل بعدما يلتقط حامد بك هذا الوهم ويستثمره لصالحه – ويتحول هذا الوهم إلى رغبة فعلية من قبل حامد بك تجاه الصفقة، ويمكن أن يتمثل ذلك على النحو التالى :

مرسل ←	الفاعل ←	مستقبل
(المستقبل)	(أهل القرية)	(أهل القرية)
	↓	

مساعد ← المفعول → معارض

(عرض الشركة + عبد الموجود) (الصفقة) (حامد بك أبو راجيه)

وعلى الجانب المقابل، بتنامى خط الفعل الفرعى تنامياً ملحوظاً حين تتحول رغبة حامد بك من الدخول فى صفقة الأرض إلى اخذ مائة وخمسين جنيهاً واصطحاب مبروكة معه إلى مصر، ويمكن تمثيل ذلك بالنموذج التالى :

مرسل ← الفاعل ← مستقبل

(المستقبل) (أهل القرية) (أهل القرية)

↓

مساعد ← المفعول → معارض

(عرض الشركة + عبد الموجود) (الصفقة) (رغبة حامد بك فى اصطحاب مبروكة معه)

وهو ما يعكر صفو كل من عوضين (والد مبروكة) وسعداوى (والد خطيبها محروس) بالرغم من أن اصطحاب حامد بك مبروكة معه غلى مصر لايعد إفساداً مباشراً لرغبة الفاعل (أهل القرية)، وإنما تقف التقاليد الاجتماعية حجراً عثرة امام عوضين وسعداوى للموافقة على سفر مبروكة مع حامد بك إلى مصر - إلا أن الرغبة العامة للفاعل تجعلهما يتحايلان على التقاليد الاجتماعية بإرسال مبروكة سراً إلى خارج القرية ليأخذها حامد بك من هناك ويسافر إلى مصر دون أن تعلم القرية - بما فيهم محروس - بأمر خروجها مع حامد بك، كما يقترح عوضين على سعداوى إمكانية إخبار محروس بأن خطيبته لدى إحدى قريباتها خارج القرية .

ويبدأ المؤلف حل عقدة ملهاته (الصفقة) أولاً بعودة مبروكة من لدن حامد بك بعد يومين من ذهابها معه، وكشفها مفارقة عدم عمله بالصفقة حين وطأت قدماه أرض القرية .. ويتبعها المؤلف بعودة شنوده افندى معلناً انتهاء التعاقد مع الشركة على صفقة الأرض لصالح اهل القرية .

مما سبق، يستخلص الباحث أن بنية ملهاة (الصفقة) بنية تحولية تغير فيها المعارض من الوهم إلى الرغبة الحقيقية لشراء حامد بك أرض الشركة البلجيكية إلى الحصول على مبروكه، وهو ما أعطى الفعل صفة الحيوية طوال المسرحية .

وتجدر الإشارة إلى وجود خط آخر لا علاقة مباشرة له بالفعل الدرامى للمسرحية، وهو خط : تهامى وجدته وعبد الموجود، ولكنه يفيد فقط فى أن يستثمره خميس ليضغط على الحاج عبد الموجود لكى يعطى أهل القرية ما يرديدونه من مال فى بداية المسرحية، ثم يستثمره أخراً فى الضغط على الحاج عبد الموجود لكى يتنازل عن كامل ما أعطاه لأهل القرية من أموال، بعد أن كشف خميس كيف أن الحاج عبد الموجود كان يقوم بتجريد المتوفى من كفنه ليبيعه للتاجر الذى اشتراه منه من قبل .

ويمكن أن يخلص الباحث إلى أن حبكة هذه الملهاة متماسكة، وتعتمد أساساً على المفارقة، حيث اعتقاد أهل القرية أن حامد بك أبو راجيه قد جاء إلى القرية للدخول فى صفقة الأرض، فى حين أن حادث سيارته عند مشارف القرية هو الذى دفعه دفعاً للتواجد بها عن غير قصد منه، حين كان فى طريه إلى قرية مجاورة لمعاينة بعض الجرارات الزراعية التى يحتاجها لأراضيه، ويمثل هذا الموقف المفارق عصب المسرحية كلها، أو ما يطلق عليه الموقف الأساسى الذى بنيت عليه المسرحية .

من ناحية الموضوع، يصف د. محمد مندور موضوع ملهاة (الصفقة)، بقوله :

" مسرحية الصفقة قد عالجت مشكلة اجتماعية محزنة كانت سائدة قبل الثورة . وتفوقت مسرحية الصفقة لأنها (...) صورتها تصويراً أنسانياٍ عميقاً هو الذى يستحق الإبراز فى هذه المسرحية قبل أى شئ أخر " (60) .

بينما يختلف مع الراى السابق أحد الناد بقوله :

" الحل الذى تقدمه المسرحية، وعلى ضوء القوانين الداخلية التى تحكمها، حل وسط .. حل يهاجم الإقطاع والاستغلال كقيم ويرسى بدلاً منهما قيمة لا تقل فسادا عنهما وهى الرشوة .. وإنا لو تأملنا الأرض نفسها فى المسرحية لوجدنا أنها قيمة خاسرة .. فمن أجلها يضحى الفلاحون بقيمهم الأخلاقية .. فهم مثلاً يعلمون غرض البك من اصطحاب مبروكة معه إلى القاهرة، ومع ذلك، ورغم كل الاعتراضات التى يثيرونها، فهم يرضون بذهابها معه .. ذلك وعملية الرشوة نفسها كحل لحصول الفلاحين على حقهم، يفقدهم وقضيتهم تعاطف النظارة .. لأنهم غير مقنعين كأصحاب حق فى الأرض " (61) .

يختلف الباحث مع الرأى السابق من حيث نقده للقيمة الخلاقية لملهاة الصفقة، إذ إن الفلاحين – بداءة – لم يختاروا إعطاء حامد بك المال، خاصة وأنهم لا يملكونه وإنما يقترضونه من الحاج عبد الموجود، وقد فرض عليهم هذا الأمر فرضاً .. وفى عرف المباع والمشترى، لا تحسب العطايا الممنوحة لأحد الأشخاص للخروج من مزاد أو ما شابه من صفقات رشوة – كما أسماها صاحب الرأى السابق – لذا، فالاضطرار هنا يرفع عن المضطر غير ذى باغ أو عاد صفة الظالم، ويدفعه دفعاً إلى الصفة المقابلة (المظلوم)، وهو مالا يفقد الفلاحين تعاطف الجمهور أو مصداقية حقهم فى الأرض .

كما يختلف الباحث مع الرأى السابق أيضاً فى أن أهل القرية " يعلمون غرض البك من اصطحاب مبروكة معه إلى القاهرة " ، وهو مالا صحة فيه، وللرد على هذا الرأى نتأمل الحوار التالى :

" **سعداوى :** (ملتفتاً إلى الحاج عبد الموجود) وأنت رأيك يا حاج ؟ ! ..

الحاج : والله أنا ملاحظ أن عين البك ما تحولت عن مبروكة طول ماهى واقفه الساعة تتفرج ؟ ! ..

عوضين : يعنى قصدك ..

تهامى : اسكتوا ! .. مبروكة ظهرت .. " (62) .

وفى موقف حوارى سابق نلمس من تهامى تعجبه من رفض عوضين عدم السماح لابنته أن تذهب مع البك، أو كما وصفه :

" رجل أكبر من والدها . طالبها تلاعب ابنه الصغير ! .. فيها شئ " (63) .

إن موقف عوضين من سفر ابنته لم يشبه شك من الناحية الأخلاقية، ولكن اعتراضه صدر عن موقف عام من سفرها لما يمكن أن تثيره القرية من هذا السفر من أقاويل، ومن ناحية أخرى لأنها مخطوبة .. ويلخص ذلك سعداوى حين يقول للبك :

" سعداوى : المانع أنها مخطوبة ..

البك : والمخطوبة تقعد عاطلة من غير شغل ؟ ! ..

سعداوى : شغلها هنا معنا فى البيت والغيط .. " (64) .

هذا هو المنطق القروى البسيط .. ويبدو أن صاحب الرأى السابق قد خلط بين ما فهمه من ثنايا الحوار الذى دار بين البك ووكيله (كاتم الأسرار) وما ينكشف لأهل القرية بعامة وأهل مبروكة بخاصة .

ومن الجدير بالذكر ان فاروق عبد الوهاب يثنى ثناء خاصاً على موضوع هذه الملهاة، فى الوقت الذى يقول عن حبكة المسرحية .

" الأرض ومشكلة الصفقة فى المسرحية هى مبرر جميع الأحداث التى تنتهى بالحصول عليها، وهذه المشكلة وحدها هى ما يضفى على المسرحية عنصر الوحدة ويجعلها مسرحية " متقنة الصنع " (65) .

وهو ما يختلف مع ما توصل إليه الباحث، حيث انتهى – خلال تحليل الفعل فى هذه المسرحية – إلى أن ثمة خطين دراميين، لا خطأ واحداً، وأن هذين الخطين – نتيجة لتآلفهما معاً فى جديلة واحدة – يوحيان بأنهما خط واحد، وما يوحى بالوحدة هنا هو قابلية تآلف الخطين وتمازجهما، وبخاصة فى مرحلة التعقيد .

***

3- السلطان الحائر :

1- (السلطان الحائر) ملهاة فى ثلاثة فصول، كتبها توفيق الحكيم عام 1960. تبدأ والمحكوم عليه يتأمل الجلاد الذى يغالبه النعاس، ويسأله عن الوقت الذى سينفذ فيه حكم الإعدام، يخبره الجلاد أنه سوف يقطع رقبته عند أذان الفجر، ويطلب منه أن يتركه ليهنأ بالقليل من النوم حتى يستطيع أن ينفذ فيه حكم الإعدام فى مزاج صاف، ويقترح عليه أن يدعوه لشرب كأس خمر إذا كان يمتلك نقوداً، فى الوقت الذى يرفض اقتراح المحكوم عليه بفك قيوده والذهاب معاً لقضاء ليلة أنس .

بعد أن ينتهى الجلاد من شرب قدحه، يفرض نفسه بغنائه على مسامع المحكوم عليه، ولما كان صوته منفراً، تنزعج الغانية التى تقطن بالساحة، وتقوم – بمساعدة خادمتها – بمشاجرة كلامية مع الجلاد، الذى لايجد بداً من الاعتذار لها، فى هذه الأثناء تعرف الغانية من المحكوم عليه – الذى يعمل بالنخاسة – أنه لم يقدم لمحاكمة، وأنه رفع مظلمة إلى السلطان يشكوه فيها من أنه سوف يلقى

حتفه دون محاكمة . تتساءل الغانية عن وقت تنفيذ حكم الإعدام بالنخاس، فيخبرها الجلاد بأنه سيقوم بأداء عمله عند أذان الفجر. وبينما هى تتحدث معه، يدخل المؤذن، وتستطيع الغانية أن تقنعه بأن يقبل دعوتها لاحتساء القهوة فى دارها .

2- يدخل الوزير، ويتساءل عن السبب الذى منع الجلاد من أن يقوم بتنفيذ حكم الإعدام بالنخاس، فيخبره النخاس بأن المؤذن لم يؤذن لصلاة الفجر بعد، لكن المؤذن يظهر ويؤكد أنه أدى الأذان، وتعلل الغانية قول الجلاد بأنه كان مخموراً ولم يسمع أذان صلاة الفجر. يخبر المحكوم عليه الوزير بأنه أرسل مظلمة للسلطان، فيرد بأن السلطان نظر فى مظلمته، وسيحضر – بعد قليل – بنفسه ليشهد محاكمته فى الساحة .

3- يدخل السلطان، ويسأل حاشيته عن التهمة الموجهة إلى المحكوم عليه، وبعد مراوغة يخبره الوزير بأن المحكوم عليه يشيع فى المدينة أن السلطان لم يزل عبداً رقيقاً، ولا يحق له أن يحكم جماعة حرة . يتأكد السلطان من صدق هذا الزعم، ويطلب من القاضى والوزير مد يد العون لحل هذه المسألة . يقترح الوزير كتمان الأمر عن الشعب، وادعاء أن السلطان السابق قد أعتق – قبل وفاته – السلطان، لكن القاضى يعارض بشدة هذا الرأى ويفرض عليه حلاً واحداً هو أن يباع السلطان فى مزاد علنى، ومن يشتريه يعتقه فى الحال، طالما أنه لايزال عبداً رقيقاً، وأنه ليس إلا متاعاً يتبع بيت المال، ومن الواجب بيعه، وبعد تردد، يذعن السلطان لمشورة القاضى .

4- ينصب المزاد فى الساحة على مرأى ومسمع من جموع الشعب، يتقدم الإسكافى لشراء السلطان ومعه الخمار وإثنان من الأعيان ورجل آخر وينتهى المزاد بأن يشترى الرجل السلطان . وحين يدفعه القاضى لتوقيع عقدى شراء السلطان وتحريره، يوقع الرجل على العقد الأول – عقد الشراء – ويرفض التوقيع على العقد الثانى، بدعوى أنه موكل من قبل شخص آخر. يهدد الوزير الرجل للاعتراف بهوية المشترى، وتحت ضغطه الشديد، تندفع الغانية من بيتها وتلقى بالمال أمام القاضى، ثم تطلب أن تتسلم السلطان، وبعد مراوغة من القاضى والسلطان والوزير مع الغانية، يستسلم السلطان لرأى الغانية الذى يقضى بان يبيت السلطان معها فى بيتها ليلة كاملة ثم تعتقه عند آذان الفجر.

5- بعد أن يأمر الوزير بتفريق الجموع المحتشدة فى الساحة، والذين جاءوا لمشاهدة حال السلطان مع الغانية فى بيتها، يعلن الخمار أنه تراهن على عتق الغانية للسلطان، وحين يسأل الوزير

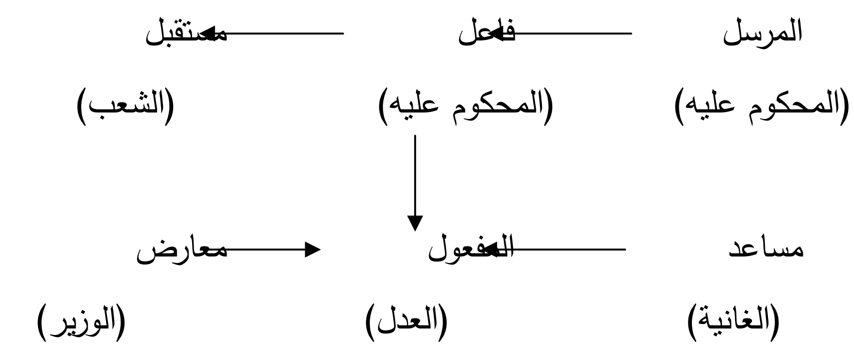
الجلاد عما يدور من أحاديث بين العامة، يخبره الجلاد بأن الناس يتهامسون عن السلطان الذى يقضى ليلة مع الغانية فى بيتها المشبوه بسوء السمعة .

تحاول الغانية أن تقترب حثيثاً من مشاعر السلطان، وتوضح له الحقيقة التى لا يعرفها احد عنها : إنها ليست غانية وإنما أرملة ثرية تعشق مجالسة الرجال المغرمين بالفن والأدب تغرقهم بالولائم والمحافل، من أجل الاستمتاع بمشاركتهم الحديث، يفكر القاضى فى حيلة يخلص بها السلطان من بين يدى الغانية، ويأمر مؤذن المسجد بان يبكر ميعاد أذان الفجر، فيفعل المؤذن مرغماً، لكن الغانية تكتشف الحيلة وتكشفها أمام السلطان . فيتدخل السلطان ويوجه اللوم للقاضى، ويطلب من الغانية أن يعود لمنزلها ثانية، لكنها تأبى مقررة أن تهبه الحرية، وتوقع على صك التنازل، وحين يطلب السلطان أن تسترد مالها من ماله الخاص، ترفض مفضلة الذكرى الجميلة على أموال الدنيا، يتحرك موكب السلطان إلى القصر فى الوقت الذى تقف فيه الغانية تمسح عبراتها .

من خلال سرد عناصر حبكة ملهاة (السلطان الحائر) يمكن القول إن بداية مرحلة التعيد هى كما تقول د. فاطمة موسى :

" لما كان تأخر المؤذن سبباً فى بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سبباً فى انفراج الزمة وإيذاناً بتوقف الحركة " (66) .

وبتحليل الباحث حبكة هذه الملهاة تحليلاً تفصيليا لبيان حركة العوامل بداخلها، يجد أن الموقف الدرامى رقم (1) تمثله العوامل على النحو الآتى :



وفى الموقف الدرامى رقم (2) تتحول عوامل الفعل كاملة تحولاً جذرياً، وتصبح حركة العوامل داخل هذا الموقف على النحو التالى :

المرسل ← فاعل ← مستقبل

(الغانية) (الجلاد) (الوزير)

↓

مساعد ← المفعول ← معارض

(المؤذن) (الحقيقة) (الغانية)

وفى الموقف الدرامى رقم (3) يعود النوذج العواملى للتغير الجذرى على النحو التالى :

المرسل ← فاعل ← مستقبل

(الوزير) (السلطان) (القاضى)

↓

مساعد ← المفعول ← معارض

(الوزير) (حرية السلطان) (القاضى)

وفى الموقف الدرامى رقم (4) تختفى بعض العوامل وتبدو العوامل المحركة للفعل الدرامى على النحو التالى :

المرسل ← فاعل ← مستقبل

(-------) (السلطان) (-------)

↓

مساعد ← المفعول ← معارض

(القاضى) (حرية السلطان) (الغانية)

وفى الموقف الدارى الأخير، يضاف إلى خانتى (المرسل) و (المستقبل) عاملان جديدان، هما : (الواجب الوطنى) و (الغانية)، وتتغير بعض العوامل لتعلن نهاية المسرحية على النحو التالى :

المرسل ← فاعل ← مستقبل

(الواجب الوطنى) (السلطان) (الغانية)

مساعد ← المفعول ← معارض

(القاضى) (حرية السلطان) (الغانية)

ونتيجة لظهور (الواجب الوطنى) كنزوع يضغط على شخصية الغانية، تترك خانتها كمعارض لحصول السلطان على حريته، وبذا ينتهى المسرحية .

***

هذا، ويصف احد النقاد الثنائية الغالبة فى هذه الملهاة، بقوله :

" فى مسرحية السلطان الحائر عودة أخرى إلى الثنائيات .. هذه المرة ليست ثنائية مجردة، وغنما ثنائية واقعية . ثنائية السيف والقانون، التعسف أو الديمقراطية .. " (67) .

وتختلف آراء الدارسين حول مصدر حكاية Fable السلطان الحائر، إذ تذكر تمارا ألكسندروفنا ذلك قائلة :

" كوميديا (السلطان الحائر) 1960 تجرى أحداثها فى فترة حكم المماليك لمصر، اى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر.. الشخصيات والأحداث تتناسب تماماً والعصر المذكور.. " (68) .

بينما يقول عنها دارس آخر:

" لقد اتخذ الحكيم العصر المملوكى خلفية تاريخية لمناقشة قضية الديمراطية لما اشتهرت به هذه الفترة من ظلام يطوى بين جوانحه كل المفاسد والشرور من رشوة وتآمر وكان فيها الحكم المطلق للسيف حتى يمكن جب القانون " (69) .

ويتفق د. محمد مندور مع الرأى السابق، حيث يقول :

" لا أعتبر مسرحية السلطان الحائر مسرحية تاريخية بالرغم من أن الموقف قد اختار لها إطاراً تاريخياً يقرب رموزها من الممكن . ولذلك اختار لها فترة حكم المماليك .. ولكنه لم يقصد قط إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق لمفهوم هذا النوع من المسرحيات .. " (70) .

ويتفق الباحث مع الرأيين السابقين، مخالفاً بذلك راى المستعربة، مخالفاً بذلك رأى المستعربة، إذ إن إشارة المؤلف إلى زمن الأحداث لا يتعدى – كما قال د. محمد مندور – مجرد تقريب الرموز

إلى حيز الممكن، أو إضفاء شرعية الرمز وسحبه إلى دائرة الواقع الممكن، الذى يمكن أن يكون التاريخ . ويبرر المؤلف ذلك بقوله :

" كانت هناك ظواهر دفعتنى إلى مواجهتها بالوسائل التى كانت فى يدى . من ذلك ظاهرة خنق الحرية وإعطاء القانون إجازة . وهنا رأيت أن أكتب "السلطان الحائر" لأوضح وجوب احترام القانون والحرية والابتعاد عن استعمال السيف والعنف (...) كتبت السلطان الحائر عام 1960 عندما بدأت هذه الظاهرة فى التكشف " (71) .

وقد يفسر الرأى السابق للمؤلف سبب جنوحه إلى الرمز – كما ذكر د.محمد مندور – وإلى الخلفية التاريخية، ربما ليحمى نفسه من خطر مكاشفة السلطة بتلك المفاسد، فاجاز ما أراد أن يقوله بوضعه على مشجب التاريخ، وغلف أفكاره بغلالة الرمز التى تحمى فكره وتضمن عمومية الطرح الدرامى، بدلاً من أن تكون مسرحية مباشرة عارية كتلك التى بدأ بها حياته فى التأليف المسرحى (المرأة الجديدة – 1924) .

وهذا ما يختلف بدوره مع رأى المستعربة السابق بأن زمن أحداث هذه المسرحية هو عصر المماليك، أى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر. هذا، ويخلص الباحث إلى أن حبكة ملهاة (السلطان الحائر) حبكة متماسكة من حيث بنائها، كما أنها أكثر حيوية من سابقتها، حيث إن الفعل يمر بخمس حلقات من حركة العوامل، التى تضمن للحبكة عنصراً هاماً من عناصر جودتها الفنية، هو عنصر التشويق، حيث إن تغير الخانات المستمر، وبخاصة خانات (المرسل – المستقبل) و (المساعد – المعارض)، يجعل المتلقى فى حال ترقب دائم لحركة الفعل، كما يضفى إيقاعاً لاهثاً، لا يجعل المتلقى يشعر بثقل عناصر الفعل الذى يجرى سريعاً أمام عينه .

* * *

المبحث العاشر

تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار
فى ملهاة الموقف

1- أريد أن أقتل :

تحتوى ملهاة (أريد أن أقتل) على أربع شخصيات فقط، هى : الزوج، الزوجة، المندوب، الفتاة . ويلاحظ الباحث بداءة أن المؤلف قد اكتفى بتوصيفه الاجتماعى لكل من الزوج والزوجة والمندوب، ولم يخلع عليهم أسماء ما، بينما خلع على الفتاة اسم (سهام) لما له من مدلول مطابق لحال الفعل الذى تقوم به .

يعرض المؤلف لسمات شخصيتى (الزوج) و (الزوجة) خلال مرحلتى العرض والتعقيد ، وخلال هاتين المرحلتين يعرض سلوكاً مفارقاً وكاشفاً، ففى مرحلة العرض والتعقيد يعرض المؤلف – عبر السرد الحوارى – سمات خاصة لكل من (الزوج) و (الزوجة)، فهما قد تعديا الثلاثين، وهو ما يبدو من قول الزوجة لسهام : (إنى صديقة والدتك .. إنك مثل أختى الصغرى) (72) . وهو ما يبين بطريقة غير مباشرة – أن الزوجة تكبر سهام – الشابة الصغيرة – بعدة سنوات، قد لا تزيد عن عشرة سنوات، مما يتيح لها أن تكون صديقة أم سهام وكأخت سهام الكبرى فى ذات الوقت، كما يبرر أيضاً أنها عاقر، وهو ما يبدو جلياً من قول الزوج :

" أحلف بأغلظ الأيمان – لقد أكد لها كل الأطباء أنها لا يمكن أن تأتى بأطفال .. " (73) .

ولم يضف المؤلف أية إشارات أخرى إلى ضحية (الزوجة)، بينما لم يقدم أية معلومات عن (الزوج) باستثناء وضعه الاجتماعى بوصفه زوجاً، ويرى الباحث أن تهميش مواصفات الشخصية هنا له دوره الحيوى، إذ أن ذلك يركز الضوء على ما يربط بين الزوجين من وشائج بغض النظر عن التفصيلات الإنسانية المميزة لكل من الزوجين، كما يرى الباحث أن ذكر المؤلف ان الزوجة غير قادرة على الإنجاب، يمكن أن يساعد على إثراء الوهم بإمكانية تضحية أى منهما فى سبيل الآخر، وهو ما ينكسر تماماً بعد وصول سهام .

كما أن عامل السن عند كل منهما، يمكن أن يدل على مدى إخلاص الزوج لزوجته، إذ لم يتطرق إلى موضوع الزواج من إمرأة أخرى من أجل الإنجاب، وتحمل ألا يكون أباً فى سبيل أن يعيش زوجاً مخلصاً لإمرأة يحبها . وتضيف بوليصة التأمين – التى يوصى بها الزوج لتستفيد منها زوجته بعد وفاته – بعداً جديداً يغلف هذه العلاقة بغلالة عاطفية قوية، سرعان ما يكشف الموقف الدرامى العام زيفها، ذلك أن حياة الإنسان أغلى من أن يضحى بها فى سبيل إنسان آخر، ومن الجدير بالذكر أن الزوجين يمثلان المقولة السردية العامة للنص ويجسدانها، فى حين يلعب (المندوب) دوراً حيوياً فى نصف المسرحية الأول، حيث يلعب دور كاتم الأسرار الذى يفضى إليه الزوج بمسألة بوليصة التأمين – من ناحية – ويجسد تنفيذ هذه هذه المسألة على المستوى المرئى – كدلالة غير مشكوك فى صحتها – من ناحية أخرى، كما يستثمره المؤلف كمصدر للإضحاك فى النصف الأخير من المسرحية – كما سيتضح فيما بعد، أما الفتاة المختلة نفسياً (سهام)، فيضفى المؤلف جملة من التفاصيل على نسيجها تؤهلها لمصداقية الفعل، حيث تتلخص رغبتها فى القتل بقولها :

" إن فى أعماق نفسى الآن صوتاً يطغى على رحمتى وحكمتى وعلى أصوات توسلاتكم وحججكم .. ليس يهمنى الآن هذا العالم بناسه وجيرانه ورحمته ومنطقه وبراهينه وثوابه وعقابه وخيره وشره .. لا .. لا .. لا يهمنى كل ذلك الساعة .. كل ما يهمنى فى هذه اللحظة هو أن أخنق هذا الصوت الخفى (...) صوتاً يقول لى : اقتلى ! .. يجب أن تقتلى ! .. هذا الصوت لا مفر لى من أن أطيعه .. " (74) .

وهو ما يعطى سلوك سهام بعداً نفسياً يمكن أن يكون مبرراً محتملاً لإيراد الفعل على هذه الكيفية .

ويمكن القول إن المؤلف نجح فى توظيف كل شخصية – بمعطياتها التفصيلية المختلفة – فى أداء الدور الدرامى المكلفة به، ولم ترد شخصية أو معلومة خاصة بإحدى الشخصيات لا لزوم لها، بل أن كل معلومة أوردها المؤلف أفادت فى تكييف الشخصية مع الفعل كمبرر موضوعى ودال فى الوقت نفسه .

أما عن لغة الحوار، فقد استخدم المؤلف اللغة العربية الفصحى المبسطة التى تشبه – إلى حد ما – لغة الصحافة، من حيث اختيار ألفاظها وتراكيبها . ولكن يرى الباحث أن ثمة عيباً رئيسيا يمكن

أن توصف به لغة الحوار فى هذه الملهاة، ألا وهو عدم وجود خصوصيات لغوية بين ألسن المستحدثين، فالزوج يتحدث مثلما تتحدث الزوجة مثلما تتحدث الفتاة مثلما يتحدث المندوب، لا فارق بين شخصية وأخرى من حيث المفردات اللفظية والأسلوب، وكأن الشخصيات جميعاً تتكلم لسان واحد، ولو أن أسماء الشخصيات سقطت سهواً اثناد الطباعة ما استطاع أحد أن يجزم بأن هذه الجملة الحوارية اتت مخصصة لشخصية محددة من شخصيات الملهاة، إذ أن كل الشخصيات تتحدث بلسان واحد، وبمنطق تفكير واحد، وهو بلا أدنى شك لسان المؤلف ومنطق تفكيره، وإذا كانت هذه الملهاة تقترب من الواقعية، فمن الأجدر بها أن تلزم كل شخصية بلسان مميز، كما ألزمت كل شخصية بأن تؤدى دورها الدرامى – داخل بنية الفعل (75) .

2- الصفقة :

تحتوى ملهاة (الصفقة) على أثنتى عشرة شخصية، هى : سعداوى – عوضين – الحاج عبد الموجود، شنوده، خميس، تهامى، جدته، الحلاق، مبروكة، محروس، حامد بك، ووكيله عليش، وتمثل الشخصيات سعداوى، عوضين، الحاج عبد الموجود، شنوده، تهامى وجدته، الحلاق، مبروكة، ومحروس هم أهل القرية الأصليين، بينما خميس يعمل بمخزن المحطة وهو ليس من أهل القرية، أما حامد بك وعليش وكيله فهما من مصر .. وإلى جانب شخصيات القرية التى يحددها المؤلف بأسماء مميزة لها، يشير المؤلف إلى مجموعة من الفلاحين والفلاحات يضعهم فى جمل حوارية تحت اسم (الجميع) أو فرداى، مثل : فلاح اول، فلاح ثانى، ليعكسوا صدى الراى العام للقرية تجاه موضوع ما من الموضوعات الحيوية .

ومن الملاحظ أن المؤلف يهمش التاريخ والمواصفات الخاصة بمعظم شخصيات هذه الملهاة، سعداوى وعوضين فلاحان دخلا فى دائرة النسب، حيث خطب ابن الأول إبنة الثانى ولا تاريخ لهما يذكر. وكذا الحال بالنسبة لشنوده وتهامى وجدته ومبروكة ومحروس .. إنها شخصيات بلا تاريخ، يدخلها المؤلف حلقة الفعل حاملة الرغبة بشكل جماعى لا فردى، فكلهم يرغبون فى امتلاك الأرض التى عملوا فيها سنى عمرهم لدى الشركة .. ويمكن القول إن عدم خصوصية المواصفات لكل منهم، يجعل الشخصية مسطحة أشبه بالشخصية النمطية أو جاهزة التكوين، إذ أن سعداوى وعوضين وتهامى يمكن وضعهم فى خانة مسمى (فلاح)، كما يمكن وضع شنوده فى خانة مسمى (صراف) أى القائم

باعمال الحسابات، وهو ما يوكله أهل القرية فى القيام بإجراءات شراء قطعة الأرض (الصفقة) من الشركة البلجيكية . وكذا الحال مع شخصية الحاج عبد الموجود الحانوتى الذى يتاجر بأكفان الموتى، وهو ما يجعله ثرياً فيستثمره المؤلف فى جعله عاملاً مساعداً للفاعل / حامل الرغبة (أهل القرية) . ثم خميس الموظف بمخزن المحطة .. ذلك الشاب الذى يرى فى أهل القرية مالم يعرفه أهل القرية أنفسهم .. ولا شئ أكثر من ذلك .. وكذا بقية شخصيات هذه الملهاة ماعدا شخصية (حامد بك أبو راجيه) الذى يذكر عنه أنه ثرى يشترى أى أرض زراعية يقابلها، ويساعده فى ذلك وكيله (عليش أفندى) المرتشى، الذى يعمل لحسابه الخاص كلما سنحت له الفرصة .

ويمكن القول إن المؤلف لم يمعن فى تصوير شخصيات ملهاته، وإنما إهتم – فقط – بالدور الوظيفى لكل شخصية داخل بناء الفعل، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتى :

1- الفلاحون :

بما فى ذلك سعداوى وعوضين وتهامى وغيرهم من فلاحى القرية – هم حاملوا الرغبة الأساسية (الفاعل) .

2- محروس ومبروكة :

وهما يمثلان – على المستوى الفكرى – الجيل التالى من أهل القرية .. ويشكلان خط الفعل الدرامى الفرعى .. ولهما رغبتهما الدرامية المستقلة المتمثلة فى الزواج .. وتمثل العقبة أمامها ضياع المال – من وجهة نظرهما واستثماره من وجهة نظر أهليهما – ثم تتغير العقبة لتصبح رغبة حامد بك فى أن تخدم مبروكة ابنه الصغير فى مصر وتستطيع مبروكة أن تبتكر قصة عدوى الكوليرا لتحجز حامد بك داخل بيته لحين إجراء أهل القرية الصفقة مع الشركة البلجيكية، ولكى يجعل المؤلف مبروكة تفسد مناخ الفرحة التى حظيت بها القرية بعد إبعاد حامد بك من الصفقة، يصفها بجمالها الفتان الذى يلهب قلب حامد بك ويجعله يضع ذهابها معه مقابل التنازل عن الدخول فى صفقة الأرض (76) .

3- الحاج عبد الموجود :

حانوتى القرية وأحد أبنائها .. يقوم بتسليف أهل القرية نقوداً بالربا .. ويقوم أيضاً ببيع أكفان الموتى بعد دفنهم – يستثمره المؤلف كعامل مساعد لأهل القرية بمدهم بما يحتاجونه من مال لشراء

قطعة الأرض التى تمتلكها الشركة البلجيكية .. وحين يكشف أمره ويهدد بإشاعة بيعه أكفان الموتى بعد دفنهم، يضطر إلى أن يتنازل عن كل الأموال التى أقرضها لهل القرية من قبل .. كما يتعهد بأن يدفع قيمة زواج محروس ومبروكة .

4- خميس :

لم يشر المؤلف إلى عمره .. ولكنه أشار إلى أنه موظف حكومى بالمخزن المجاور لمحطة القطار .. وأنه سكير .. يقوم بثلاث وظائف درامية محددة داخل الفعل :

1- الإعلان عن وصول حامد بك أبو راجيه وإعطاء معلومات عنه، أى التمهيد لمرحلة التعقيد .

2- الضغط على عبد الموجود – بتهديده ان يكشف سر بيعه أكفان موتى القرية بعد دفنهم لكى يساعد أهل القرية .

3- التمهيد لمرحلة الحل، حيث يعلن عن قدوم مبروكة .

5- شنوده :

لا يذكر المؤلف غير مهنته كمحاسب، وهو يوظف كعامل مساعد طوال المسرحية، ويعلن نهاية الخط الدرامى الرئيسى، حيث يخبر أهل القرية بأنه أنهى إجراءات التعاقد مع الشركة المالكة للأرض، كما يستثمره المؤلف – كما سيعرض الباحث فى المبحث الأخير – فى إنشاء الملهاوى .

6- تهامى وجدته :

يفيد المؤلف من شخصيتى "تهامى" و "جدته" فى كشف خبايا الحاج عبد الموجود الحانوتى، إذ لولا بحث تهامى عنه – فى الفصل الثالث – ما اضطر خميس لفضح أمر عبد الموجود والضغط عليه بجعله يتكفل بكل احتياجات القرية .. كما يفيد المؤلف من وجود جدة تهامى، الحريصة على أن يكون مالها – الذى ادخرته – لشراء الكفن ومراسم الدفن والجناز، فى إنشاء الملهاوى حين يعرف أن ما كانت حريصة عليه قد ذهب دون إرادتها بعد مماتها .

7- حامد بك ووكيله عليش :

يمثل حامد بك أبو راجيه، وهو الوجيه الثرى، عامل (المعارض) أو (المعوق) الرئيسى لرغبة الفاعل .. وتعتبر إزاحته من القرية – من وجهة نظر أهلها – عاملاً مساعداً لحصول أهل القرية على صفقة شراء الأرض . أما وكيله عليش فيستثمره المؤلف للقيام بدور "كاتم الأسرار" ، حيث يعلم المتلقى حقيقة المفارقة المعينة باعتقاد أهالى القرية وصول حامد إلى قريتهم من أجل الصفقة، فى حين – وهو ما يبدو من حواره مع وكيله – أنه جاء لأمر آخر.

* * *

وتتعرض شخصيات ملهاة (الصفقة) للنقد، فيصفها أحد النقاد بقوله :

" مسرحية (الصفقة) لا تزيد عن حكاية بسيطة عن صفقة لايهمنا كنظارة أو كقراء لمن تذهب والسبب الأساسى لذلك فى اعتقادى هو خلو المسرحية من أى شخصيات إنسانية بالمعنى المفهوم، أى أننا لا نحس بفردية هؤلاء الفلاحين أو البك أو وكيله أو الحانوتى، ومن هنا، ولأن هذه الشخصيات ليست متميزة، أى أنها مرسومة بطريقة عامة، فإننا لا نخلص إلى عمومية التجربة الإنسانية التى يقدمها الحكيم .. " (77) .

ويصف شخصيات المسرحية فى موضع آخر، فيقول :

" شخصيات الصفقة ليست سوى دمى لخدمة فكرة توفي الحكيم .. " (78) .

ويتفق الباحث مع الرأى السابق فى أن المؤلف قد عمد إلى تصوير شخصيات المسرحية تصويراً عاماً، وهذا ما سيتناوله الباحث عند دراسة النمط الملهاوى تفصيلاً، إذ أن هذه السمة إحدى خصائص هذا النمط الملهاوى الذى كتبت فيه هذه المسرحية .

* * *

وعن لغة المسرحية، وكما سبق القول فى مدخل هذا الفصل، تعد مسرحية (الصفقة) متميزة من ناحية تقنية أسلوبها اللغوى الفريد، إذ قصد مؤلفها غلى الإفادة من جماليات اللغة العربية الفصحى القادرة على تجاوز العصور والرقع الجغرافية دون أن تفقد شيئاً من القدرة على التعبير، واللهجة العامية المصرية المستعملة فى الحياة اليومية فى مصر بما فيها من ألفة بينها ومتلقيها .. ولنتأمل هذه الفقرة الحوارية المختارة إختياراً عشوائياً من بين دفتى هذه المسرحية :

" **الحاج** : غرضكم إنى أرمى فلوسى فى الهوا ؟ ! ..

سعداوى : فى الأرض .. وأنت الصادق .. إرميها فى الرض النافعة .. أرض بلدنا .. القرش المرمى فيها حلال .

الحاج : إن كان على الأرض، كنت اشتريت أنا لنفسى أحسن لى .

شنوده : أنت فيها .. تفضل ! .. وحل الإشكال ! ..

الحاج : لا يا سيدى .. يفتح الله ! .. انا عمرى ما ادعيت إنى مزارع .. كل واحد أدرى بصنعته " (79) .

من الفقرة الحوارية المذكورة يمكن ملاحظة أنه يجوز قراءتها بوصفها قطعة حوارية بالعامية المصرية، كما يجوز راءتها بوصفها قطعة حوارية بالعربية الفصحى المبسطة والميسرة من ناحية قواعدها النحوية .. إلى جانب الاستشهاد بتعبيرات دارجة أصلها فصيح مثل : حل الإشكال، يفتح الله (والمقصود بها يفتح اللع عليك) .. ومثال ذلك الجملة القائلة : كل واحد أدرى بصنعته .. يمكن أن تنطق باللسان الفصيح على النحو التالى :

(كُلٌ واحدٍ أَدرى بصِ◌َنعتهِ)، وحين يتعمد القارئ قراءتها كجملة دارجة إذن قام بتسكينها، ولم يلتزم بحركات الإعراب .

ومن الملاحظ، أن ألسن بعص الشخصيات هنا مميزة تمييزاً واضحاً ويبدو هذا التمييز جلياً من قاموس كل شخصية أو مخزونها من الكلمات الدالة إجتماعياً، مثل قول شنوده :

" لكن أنتم نسيتم الشرط الأهم : السركة لما ارادت إنها تصفى أملاكها فى الزمام، كانت ناويه تطرح الصفقة فى المزاد .. " (80)

ويمكن ملاحظة ان ألفاظاً مثل : أملاكها – الزمام – الصفقة – المزاد، هى من صميم قاموس رجل يعمل بالمحاسبة أو الصرافة كشنوده – الذى يعمل صرافاً، ويمكن ملاحظة ذلك أيضاً، على لسان العجوز (جدة تهامى) – التى تقول :

" (مولولة) فلوسى ! .. فلوسى .. تهامى ! .. ولد يا تهامى ! .. تعملها وتسرقنى ؟ .. تسرق ستك أم أمك ! .. ستك حبيبتك .. تسرق القرشين .. توفير العمر كله ! ! وأنت عارف إنى قاعده أحط

القرش على القرش فى قعر الصندوق الأحمر.. حاسبه حساب آخرتى .. كفنى وخرجتى ودفنتى ! .. " (81) .

وهنا أيضاً تبدو ألفاظاً قادرة على التعبير – ليس عن حال الموقف فحسب بل ايضاً – عن قاموس إمرأة عجوز تنتظر النهاية، وذلك من خلال الفاظ مثل : ستك حبيبتك .. توفير العمر كله .. أحط القرش على القرش فى قعر الصندوق .. حاسبه حساب آخرتى .. كفنى .. خرجتى .. ودفنتى .. وهذا ما يتكرر أيضاً على لسان حامد بك الذى يتكلم بلسان بعكس مصداقية شخصيته، وبذا يمكن القول إن المؤلف طور من حرفية اللغة الدرامية من الناحيتين : العامة متمثلة فى اسلوب الكتابة العام، والخاصة التى تختص بانعكاس الشخصية على اسلوبها عامة .. ومفرداتها اللفظية خاصة، وهو يتوافق بذلك مع قول مارتن إسلن :

" : فى مسرحية كتبها كاتب مسرحى ضليع كل شخصية سوف تبنى أسلوبها فى الكلام والذى يجب أن يكون، مع ذلك، متنوعاً داخل نطاق المستوى العام للغة المسرحية ككل " (82) .

ويختلف أحد النقاد مع الرأى السابق، بقوله :

" شخصيات الصفقة ليست سوى دمى لخدمة فكرة توفيق الحكيم .. ويساهم فى تعميق إحساسنا بذلك، أن الحوار فى المسرحية عموماً لا ينبع من الشخصيات .. فالكل يتكلم بلسان واحد ويفكر بعقل واحد، وهذا اللسان وهذا العقل هما لسان وعقل توفيق الحكيم .. وقد يكون ذلك مقبولاً فى مسرحياته الفكرية ولكنه عندما يتعرض لمسرحية (طبيعية) أو (واقعية) كما يعلن فى البيان الذى ذيل به المسرحية المطبوعة، فإن عليه أن يجد الوسيط المناسب لكل شخصية .. " (83) .

يختلف الباحث مع الرأى السابق اختلافاً جذرياً، إذ أنه بالرغم من أن ثمة طابعاً أسلوبياً عاماً يغلف المسرحية ككل، إلا أن – كما أوضح الباحث قبل قليل – ثمة تفاوتاً واضحاً بين لسان شنوده ولسان البك ووكيله ولسان المرأة العجوز ولسان بقية الفلاحين .. كما أن ثمة فارقاً جوهرياً فى طرق التفكير بين كل شخصية من الشخصيات المذكورة، كما بداً عند دراسة الشخصية ولغة حوارها .

* * *

3- السلطان الحائر :

تشتمل ملهاة (السلطان الحائر) على عشرة شخصيات – غير الجموع الممثلة لأهالى السلطنة – هم : الجلاد، المحكوم عليه، الخادمة، سيدتها الغانية، المؤذن، الوزير، القاضى، السلطان، الإسكافى، والخمار، ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لم يعن بتصوير معظم هذه الشخصيات تصويراً يبتعد عن السطحية، يستثنى من ذلك شخصيتا السلطان والغانية، ولا يتعدى وجود هذه الشخصيات – فى النسيج الدرامى للمسرحية – القيام بوظائف درامية محددة، ويمكن عرض الوظائف الدرامية لكل شخصية من شخصيات هذه الملهاة على النحو التالى :

1- الجلاد – المحكوم عليه :

تقوم شخصيتا الجلاد والمحكوم عليه بجملة من الوظائف، أول هذه الوظائف هو بث أثر ملهاوى فى افتتاحية المسرحية، وخلال النصف الآول من الفصل الأول، حيث نجد محكوماً عليه بالإعدام يدعو جلاده للشراب، أو يغنى الجلاد ليسلى المحكوم عليه، كما يفيد وجود الجلاد ذى الصوت المنفر من استدعاء الغانية ليتم كشف المحكوم عليه معلومة هامة هى التى يبنى عليها الفعل المسرحى كله مؤداها أن السلطان عبد رقيق، وهى معلومة هامة يقع علي أساسها الموقف الدرامى الرئيسى للمسرحية، ويمكن ان يدخل فى ذلك أيضاً، أم المعلومة التى يلقى بها المحكوم عليه للغانية تلقى الضوء على شخصية السلطان .

2- الخادمة وسيدتها الغانية :

تلعب الخادمة دوراً وظيفياً هاماً يتمثل فى التمهيد لدخول الغانية، كما يوظفها المؤلف أيضاً لتثير حفيظة سيدتها الغانية ضد الجلاد، وهو ما يؤدى إلى تشكيل بداية الحدث، أما الغانية فهى التى تحرض المؤذن ليؤخر – أو ألا يقوم بـ – الأذان، وبذا تساهم فى تشكيل بداية الفعل الدرامى أيضاً .. كما أنها تقوم بآليات أغلب مساحة مرحلة التعقيد، حيث تشترى الشلطان، وتفرض عليه ان يذهب إلى بيتها لقضاء ليلة . ويوظف المؤلف شخصية الغانية أيضاً لتشكيل مرحلة الحل، إذ هى التى تقرر أن تهب السطان حريته وترفض أن تسترد مالها، ومن الجدير بالذكر ان شخصية الغانية تمثل " بطلة المسرحية " حيث تقوم باغلب عناصر الفعل، وهى الشخصية ذات الإرادة فى تأخير المؤذن عن الاذان والقاء اللوم على الجلاد . وتصفه بانه كان مخموراً وقت الآذان، ثم تشترى الشلطان وتفرض عليه – وبالتالى على حاشيته – أن يبيت ليلة فى بيتها، وفى النهاية هى التى تحرر السلطان بعد أن كان

عبداً لها، ويعيب بناء هذه الشخصية أن المؤلف يطلق عليها صفة (الغانية) طوال المسرحية، وخلال جلستها مع السلطان – فى الفصل الثالث – تسرد شيئاً من تاريخها، وتوضح للسلطان انها ليست غانية وإنما أرملة ثرية تحب مجالسة الأدباء والفنانية، وأن ما يشاع عنها غير حقيقى، وكان يمكن للمؤلف ألا يلصق بها صفتها كـ "غانية" ثم ينفى هذه الصفة على لسانها فى الموقف قبل الخير من المسرحية . (84)

3- المؤذن :

يفيد وجود شخصية "المؤذن" فى تحديد بداية الفعل ونهايته، كما يلعب دوراً هاماً فى إنشاء موقف ملهاوى مع الجلاد فى الفصل الثانى من المسرحية (85) ، ويفيد منه أيضاً فى التمهيد لدخول السلطان للمرة الثانية (موقف المزاد)، حيث يقول للجلاد : " (صائحاً) انظر ! .. انظر ! .. موكب السلطان قد أقبل " (86) .

4- الوزير – القاضى :

يمثل الوزير نمط رجل الحاشية الشرير.. ويتصف بالنفاق مع من يعلوه فى السلطة والشدة مع من هو أضعف منه .. يأمر بقطع رقبة النخاس لأنه قال الحق، ويداهن السلطان حين يعترف له بتقصيره فى نسيانه موضوع رقه وقت كان السلطان السابق على فراش الموت . يفيد دراميا فى إنشاء موقف ملهاوى فى منتصف الفصل الأول حين يوبخ الجلاد على تقصيره فى أداء عمله .. كما يفيد منه المؤلف أيضاً فى إنشاء موقف درامى جيد يتم فيه الوصول بالسلطان لأن يرضى بأن يباع فى مزاد علنى، عندما يطلب من السلطان أن يستمع لحديث القاضى .

أما القاضى، فيصوره المؤلف فى الفصل الأول مثالاً للحق زجاً ليكون سلعة تباع فى مزاد علنى، كما أنه يفيد منه المؤلف فى حث المؤذن على تبكير أذان الفجر فى الفصل الثالث، أى أنه يساهم فى تشكيل نهاية المسرحية . ويعيب بناء شخصية القاضى ما وصفه فؤاد دواره بقوله :

" رغم هذا النجاح الفنى الكبير فأنا ألاحظ خللاً ما فى شخصية قاضى القضاه، فقد رأيناه فى الفصل الأول يتمسك بالقانون ويدافع عنه فى مواجهة السلطان ببطولة وفدائية .. ثم إذا به فى

الفصلين التاليين يعبث بالقانون عبثاً صارخاً دون مبررات لهذا التحول المفاجئ من النقيض إلى النقيض.. ولا يكفى لتبرير هذا التحول ما قاله السلطان له خلال جدلهما " . (87) .

ويتفق الباحث مع الرأى السابق، إذ أن شخصية القاضى يعتريها هذا العيب التقنى بوضوح، إذ إن موقف القاضى يتغير من السلطان يتغير دونما مبرر درامى مقنع، ويمكن ان يضاف إلى الرأى السابق، أن القاضى يرفض أن يبتكر حيلة ليخرج السلطان من هذا المأزق، فيقول للسلطان والوزير:

" حيلة ؟ ! .. لست أنا الذى يطلب إليه البحث عن الحيل " (88) .

ولكنه فى الفصل الثالث هو الذى يبتكر حيلة لخلاص السلطان من يد الغانية، بل ويحاججها فى حيلته لإقناعها (89) .

5- الإسكافى – الخمار :

السلطان هو الشخصية المحورية وعنوانها والفاعل الرئيسى فيها، يصوره المؤلف تصويراً فنيا فريداً، إذ كان قبلاً مجرد عبد رقي اشتراه سلطان البلاد، وجعل منه مملوكاً قوياً، حتى أنه صار قائد جيوش السلطنة .. وبعد وفاة السلطان، قلد سلطاناً على البلاد .. وفى ثنايا الفعل الدرامى يقع السلطان فى حيرة من أمره، إذ يكشف له القاضى والوزير أن ما يشاع عنه – بشأن استمرارية عبوديته – بين الناس هو حقيقة، وبين شعوره بالصدمة التى تلقاها والإمتثال لمشورة القاضى، يقع فى أسر انفعالات نفسية قوية – أساسها الغضب الذى يجعله يهاجم الاضى فى بدء تحاورهما، وحينما ينصت لنداء العقل، يتمثل لإرادة القاضى ويوافقه على عرض نفسه للبيع فى مزاد علنى، ويرى الباحث أن ثمة عيباً فى سلوك شخصية السلطان، إذ هو الذى كان يبحث – فى الفصل الأول – عن حيلة يخرج بها من مأزقه، فنجده يرفض حيلة القاضى التى يدبرها لينقذه من المبيت ببيت الغانية.. وهو ما يمثل تناقضاً تجاه موقفين متماثلين .

* * *

مما سبق يمكن القول إن شخصيات ملهاة (السلطان الحائر) قد أدت أدواراً درامية واضحة ومحددة، ولكن يعترى شخصيتا "السلطان" و "القاضى" عيباً تقنياً أساسياً هو تغير موقفهما من النقيض إلى النقيض دونما مبرر درامى واضح .

هذا، ويلاحظ الباحث أن لغة المسرحية هنا لغة عربية فصحى وفيها يتراجع الحكيم عما أسماه بـ "اللغة الثالثة"، وقصد إلى لغة عربية فصحى سلسلة، أرقى – من حيث مفرداتها وأسلوبها – من لغة مسرحيتى (أريد أن أقتل) و (الصفقة)، من حيث أن لغة مسرحية (أريد أن أقتل) – كما عرض الباحث خلال هذا الفصل – هى لغة الصحافة، عربية فصحى ولكنها قليلة القيمة من الناحية الجمالية، وأيضاً أرقى من لغة مسرحية (الصفقة) التى يخلط فيها بين اللغة الفصحى وبعض الكلمات العامية، أما اللغة هنا فهى لغة عربية فصحى رصينة ذات شاعرية خاصة افتقدتها المسرحيتان السابقتان . يصف د. على الراعى الحوار الدرامى لملهاة (السلطان الحائر) بقوله :

" إن المناقشة هنا تتم بوسائل درامية يسهل تقبلها واستيعابها بما تقدم من زاد للفكر والعين معاً " (90) .

ويفسر الباحث قول د. على الراعى "الوسائل الدرامية" هو قدرة الحوار على المناورة وعدم كشف ما يسعى إليه الموقف إلا بالقدر المطلوب، ذلك أن المناقشة التى يجريها المؤلف على ألسن الشخصيات تتسم بالرشاقة والفكاهة – كما يصفها فؤاد دواره (91) . إلى جانب ما يصفه د. محمد مندور، بقوله :

" ولقد خيل إلى أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية " (92) .

وهو ما يوضح مدى دقة استخدام الألفاظ وظلالها الكثيفة التى تبدى الجملة الحوارية بعامة واللفظ بخاصة ما هو إلا رمز كبير يحيل إلى حقيقة من حقائق الحياة العميقة .

المبحث الحادي عشر
تطور توظيف الزمن والنصوص غير
الكلامية في ملهاة الموقف

1- أريد أن أقتل :

لم يشر المؤلف – خلال هذه الملهاة – إلي الزمن ، إلا مرة واحدة علي لسان (المندوب) الذي يقول للزوجين :

" المندوب : شكراً .. ليلتكم سعيدة " [93].

وهو ما يشير صراحة إلي أن وقت الفعل هو قبيل حلول المساء، مما يتمشي – علي المستوي الواقعي – مع إمكانية عمل مندوب شركة التأمين، كما يتمشي مع مدلول هذه المقولة.

وتدل عناصر الفعل، علي أن الفعل يمكن أن يقع في زمن مساوٍ لزمن العرض، أي أن المسافة الزمنية الفاصلة بين وحدات الفعل، هي مسافات زمنية واقعية، تجعل الفعل يبدو وكأنه فعل واقعي، إذا اعتمدنا إمكانية حدوث فعل الفتاة .

هذا، ويستخدم المؤلف نوعي النصوص غير الكلامية علي النحو التالي :

أولاً – النص غير الكلامي الخارجي / المنظر المسرحي :

يقوم النص غير الكلامي – الخارجي في صدر الفصل الأول بجملة من الوظائف الدرامية، يمكن إيجازها فيما يلي :

1- تحديد مكان الأحداث (الديكور) :

يصف المؤلف المان المسرحي، بقوله :

"بهو استقبال صغير (شقة) يقطنها زوجان وحيدان – كل شئ ينم علي البساطة والهدوء والأطمئنان – في وسط البهو منضدة" [94] .

ويلاحظ الباحث أن المؤلف يشير – عن عمد– إلي حجم فضاء البهو بأنه صغير، وهو ما يمكن أن يتوافق مع شاغلي المكان وهما زوجان وحيدان، كما يلاحظ الباحث أن قول المؤلف – خلال هذا النص غير الكلامي – (يقطنها زوجان وحيدان) يندرج تحت مسمي السرد الروائي الذي يختلف بطبيعته عن السرد المسرحي المشابه في النص غير الكلامي الخارجي للنصوص التي كتبت خصيصاً للتمثيل – فقط – علي خشبة التمثيل، إذ أن وصف المؤلف أن الزوجين وحيدان يمثل نصاً غير قابل للتجسد – وهو ما يعني أصلاً النص غير الكلامي الخارجي، إنه نص غير كلامي لا يستهدف المتلقي/المتفرج، وإنما هو موجه أساساً للمتلقي/القارئ .

2- التعريف بالشخصيات :

يقول المؤلف : "يقطنها زوجان وحيدان (...) في وسط البهو منضدة عليها حقيبة صغيرة مفتوحة لمندوب شركة التأمين علي الحياة .. " [95] .

وكما ذكر الباحث من قبل، فإن وصف الزوجين بأنهما وحيدان يعد وصفاً سردياً روائياً لا مسرحياً، ويمثل هذا الوصف معلومة يفيد بها المتلقي / القارئ لا المتفرج، في التعرف علي حال

الشخصيتين الرئيستين وعلي طبيعة العلاقة التي تربط بينهما، إذ هما زوجان، ثم أنهما وحيدان، مما يعني أنع لا أبناء لهما، وتعطي هذه العلاقة – كما ذكر الباحث آنفاً– وهماً قوياً بأن الزوج لا مناص من أنه سوف يدفع حياته لقاء فداء حياة زوجته، وهو ما ينكسر بعد دخول الفتاة المختلة نفسياً (سهام) .

ويعرفنا المؤلف أيضاً بالشخصية الثانية التي يحويها الفضاء المسرحي، من ناحية وظيفتها الإجتماعية كمندوب لشركة التأمين علي الحياة، وهو من يمكن أن يفيد المخرج والممثل في تحديد الملبس ووضع الوقوف علي خشبة المسرح، إلي جانب التعريف المباشر الذي يحظي به متلقي المسرحية / القارئ .

3– وصف الإكسسوار :

يقول المؤلف : "يقدم (يقصد المندوب) للزوج عقداً ويناوله قلماً من الأبنوس.. " [96] .

يعلب العقد وقلم الأبنوس – كقطعتي إكسسوار – دوراً توكيدياً لجدية وصدق موقف الزوج من زوجته، الذي يمكن أن يضحي بحياته من أجلها، كما يعلب قلم الأبنوس – الذي ينساه المندوب فوق المنضدة – دوراً آ خر، حيث يكون سبباً في عودة المندوب مرة أخري ليحصل علي قلمه الذي نسيه، ثم يقع في الموقف التالي، في وضع مثير للضحك – كما سيعرض الباحث فيما بعد .

ثانياً – النصوص غير الكلامي الداخلة :

لعبت النصوص غير الكلامية الداخلية أدواراً وظيفية متباينة يمكن عرضها علي النحو الأتي :

1– وصف الأداء التمثيلي الإيماني والصوتي :

يستخدم المؤلف النصوص غير الكلامية الداخلية في وصف الأداء التمثيلي الإيماني والصوتي بشكل واضح، عبر الكثير منها، وبعضها يلعب دوراً وظيفياً خاصاً بوصف الحالة الإنفعالية : فزعاً (37)، مفاجأ (38)، في خوف (40)، مرتبكاً (40)، بأرتباك (40)، بفزع (41)، مأخوذة (43)، بهدوء (44)، بصوت مرتجف (44)، بأدب (44)، بلفظ مرتجف (45)، برجاء (45)، بصوت مهزوز (45)، صائحة (47)، متوسلاً (47)، باكية (49)، مرتجفة متوسلة (49)، برعب (49)، في رعدة (49)، تشهق تهتز فزعاً (50)، صائحة في تصميم (50)، فزعة منهار ة (50)، فزعاً (50)، صائحاً برعب (51)، مرتجفاً من الهلع (51)، مرتجفاً من الهلع (51)، بخوف (53)، مذعوراً (53)، هامسة بلا حراك، همساً بدون أن تتحرك (54)، بصوت عال (54)، بصوت مرتفع (54)، صائحة (54)، صائحاً

(55)، صائحاً متوسلاً (55)، وهو يتنفس (55)، صائحة (56)، صائحاً (58)، في ذهول (58)، صائحاً (59)، صائحاً بفزع (59)، يتماسكون جميعاً (59)، صائحا (60)، صائحاً (60)، صائحاً (60)، يصيح (61)، يصيح (61)، مطرقة (61)(*).

ويلاحظ الباحث أن وصف الحالة الإنفعالية عبر النصوص غير الكلا مية الداخلية المرافقة للنصوص الكلامية (الحوارية) يفيد في بيان التلوين الصوتي والأداء المعبر عن الحال النفسية للشخصية وقت التكلم، وإلي جانب ما تقدم، يحتوي النص الدرامي علي جملة من النصوص غير الكلامية الداخلية القائمة بوصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي، حيث تقوم بدور وظيفي آخر – إلي جانب تحديد الحالة الإنفعاية للشخصية – تتمثل في تحديد شخصية المتكلم والمتكلم إليه، إذ يتحدد اسم الشخصية المتكلمة بوضعه قبيل النصوص الكلامية وغير الكلامية التي تؤدي محتواها أو تؤديها، أما تحديد الشخصية المتحدث إليها فيبدو من خلال ذكر النصوص غير الكلامية الآتية : للمندوب بلهجة سريعة(38)، يغمز بعينيه للمندوب (38)، لزوجها (51)، تشير إلي زوجها (51)، مشرة إلي الفتاة هامسة (53)، للزوج همساً (54) للزوج (54)، يشير إلي نفسه وإلي زوجته (54)، تلتفت نحوه (61)، للزوجين (61)، للفتا ة المنصرفة (61)(**).

ومن الملاحظ أن المؤلف لا يشير إلي المتكلم إليه إلا إذا إحتوي المنظر المرحي علي أكثر من شخصيتين، مما يلزم بإيجاد الشخصية المتكلمة والمتكلم إليها للقائمين علي العرض المسرحي (الممثل – المخرج) أو القارئ .

2- وصف الحر كة المسرحية الدالة :

يصل عدد النصوص غير الكلامية المكلفة بوصف الحركة المسحرية الدالة إلي أقل من نصف عدد النصوص غير الكلامية المكلفة بوصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي) وهي كالأتي :

1- يحمل المندوب الحقيبة ويتأهب للإنصراف (38).
2- في هذه اللحظة يدفع باب الشقة المفتوح وتظهر الزوجة نازلة من عند الجيران فتري المندوب متجهاً إلي الباب وفي يده الحقيبة (38).
3- المندوب يتجه بسرعة إلي الباب كمن يريد أن ينجو بنفسه من الموقف (39) .
4- المندوب بسرعة وهو منصرف (39).

5- المندوب مسرعاً بالإنصراف (41).

6- الزوج يبادر إلي إنقاذه (يقصد المندوب) فيمسك بزوجته (41).

7- الفتاة – آتية متسللة من جهة باب الشقة (43).

8- يجلسان وقد عقد الخوف لسانيها (44).

9- تجلس علي الكرسي المجاور للمنضدة (44) .

10- الفتاة وهي ترفع مسدسها (55) .

11- الفتاة وهي ترفع المسدس (55).

12- الزوج .. يدفعه (يقصد المندوب) عنه (59) .

13- المندوب .. يتشبث به (يقصد الزوج) (59) .

14- الزوج .. يحاول التخلص (59) .

15- المندوب .. يستميت في التشبث به (يقصد بالزوج) (59) .

16- الثلاثة يسقطون علي الأرض صائحين (60) .

17- الفتاة تتجه إليهم (60) .

18- الثلاثة ينهضون علي أقدامهم .. وهم يجسون أعضاءهم (60) .

19- المندوب .. يتناول المسدس حيث كانت قد وضعته الفتاة .. (61) .

20- المندوب .. يقدم إليها (يقصد الفتاة) المسدس (61) .

21- المندوب .. يحمل حقيبته الصغيرة .. ويلتقط قلمه الأبنوس (..) ويخر ج بسرعة (61) .

22- الفتاة .. تشير بالتحية وتتحرك منصرفة (61)(***)

مما تقدم، يلاحظ الباحث أن النص غير الكلا مي الأول يفيد في الترشيح لخروج المندوب ليتم إنشاء الموقف الذي يجمع بين الزوجين والفتاة، كما يفيد في إستثماره ملهوياً بعد وصول الفتاة، أما النصوص غير الكلامية (2،3،4،5،6) فتفيد في إنشاء موقف ملهاوي مبني علي مفارقة عدم علك الزوجة بحقيقة مهنة المندوب، وتقوم النصوص غير الكلامية (9،10،11،7،8) في التعبير عن إنفعالي شخصيتي الزوجين، وكذا الكشف عن حقيقة موقف كل منهما إزاء الآخر، وهو ما يكسر الوهم المبني في أفتتاحية الملهاة، والنصوص غير الكلامية (12،13،14،15،16،17،18) تساعد علي

إنشاء موقف ملهاوي ن ناحية توصيف الصورة المرئية، وهو موقف تتوازي فيه حدة توتر الفعل مع خط إنشاد الملهاوي، أما النصان غير الكلاميين (19،20) فيساعدان علي مصداقية إكتشاف المندوب حقيقة من شخصية دراسية أدت دورها ولا لزوم لها، ويستثمر المؤلف خروجها لإنشاء لحظة ملهاوية، حيث يخرج المندوب مسرعاً نتيجة للموقف الذي عرضته له الفتاة، كما يقوم النص غير الكلامي (22) بإعلان النهاية، إذ تخرج الفتاة بعد أن أجابت ذلك الصوت الخفي الذي دفعها لأن تقتل، وهي حيلة للتخلص من شخصية الفتاة بعد أن أدت دور ها ولا لزوم لوجودها، ليبقي الزوجان وحدهما في إطار المنظر المسرحي، بعد أن سقطت الأقنعة الإجتماعية التي كانا يتعاملان بها مع بعضهما البعض قبيل وصول الفتاة.

3- وصف الإكسسوار :

لم يشر المؤلف إلي نظام الملابس – خلال هذه الملهاة – بل أشار إلي الإكسسوار فقط، وهي تتمثل في :

أ- العقد (ورقة) .

ب- قلم الأبنوس .

ج- الحقيبة الصغيرة الخاصة بالمندوب .

وقد أفادت الورقة في إثراء مصداقية موقف الزوج من زوجته قبل أن تكتشف الحقيقة، وهو ما يضفي علي الفعل صفة مشابهة الواقع أيضاً، أما قلم الأبنوس، فهو – إلي جانب الوظي فة السابقة – يفيد في عودة المندوب مرة أخري – بعد أن نسيه – لأسترداده، وهو ما يساعد علي إنشاء موقف ملهاوي كامل بوجود المندوب، أما الحقيبة الصغيرة الخاصة بالمندوب، فهي تساهم في إنشاء مفارقة في ثاني موقف من مواقف هذه الملهاة حيث يستطيع الزوج أن يزعم لزوجته أن المندوب هو الطبيب الذي جاء لمعالجة الفتاة المريضة (سهام)، أي أن الوظيفة هنا هي إنشاء مفارقة درامية، سرعان ما يستثمرها المؤلف بعد ذلك جاء ليعالجها، ولكنها تكتشف أنه مندوب شركة التأمين، وتتفهم الموقف كاملاً، وهو ما يستثمره المؤلف للتأكيد علي وهم إخلاص الزوج التام، حيث يرفض الزوج أن يضحي بحياته من أجل أن تعيش زوجته.

ويخلص الباحث – مما سبق – أن النصوص غير الكلامية قد أوجدها المؤلف في ملهاة (أريد أن أقتل) في صوريتها (الخارجية والداخلية) ، وقد أفاد من إيراد النصوص غير الكلامية الخارجية في :

1- تديد مكان الأحداث (الديكور) .

2- التعريف بالشخصيات .

3- وصف الإكسسوار .

وقد لعبت النصوص غير الكلامية الداخلية مجموعة من الوظائف هي :

1- وصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي) .

2- وصف الحركة المسرحية الدالة .

3- وصف الإكسسوار .

وقد أدت النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) جملة من الوظائف الدرامية الهامة، من بينها :

1- تحديد الفضاء المسرحي .

2- التمهيد لموقف درامي تال .

3- إنشاء مفارقة درامية .

4- إضفاء صفة مشابهة الواقع والمعقولية .

5- بث أثر ملهاوي .

6- إلي جانب تحديد الشخصيات المتكلمة .

***

2- الصفقة :

يورد المؤلف – خلال الفصلين الأول والثاني – إشارة غير صريحة إلي الزمن الذي تقع فيه حوادث ملهاة (الصفقة)، وذلك حين يطلب سعداوي وعوضيم من حامد بك حضور الحفل بعد العشاء الذي يتم تجهيزه خلال الفصل الثاني،. وهذا يعني أن حوادث الفصلين (الأول والثاني) تقع في جزء من نهار أحد الأيام .. وحوادث الفصلين متصلة دون إنقطاع، وى توجد فوارق زمنية بين تلك الحوادث، أما

الفارق الزمني بين حوادث الفصلين الثاني والثالث فهو يومان، إذ تخرج مبروكة من القرية في نهاية الفصل الثاني، ثم تأتي إليها بعد يومين في بداية الفصل الثالث[97] .

ويبدو أن المؤلف لا يفصل بين الحوادث القائمة أثناء الفصل الواحد – بل وتمتد بين الفصلين الأول والثاني – لمحاولة تقديم ملهاة مشاكلة للواقع من حيث تسلسل حوادثها وعلاقتها بالزمن، إلي جانب إثارة التشويق وإرساء مبدأ المعقولية .

هذا، ويستخدم المؤلف نوعي النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) علي النحو التالي :-

أولاً : النصوص غير الكلامية الخارجية / المنظر المسرحي :

قبل الفصل الأول، يضع المؤلف نصاً غير كلامي من النوع الخار جي، يقول :

"تدور حوادث هذه المسرحية بفصولها الثلاثة في ساحةصغيرة بقرية صغيرة ومن قري القطر المصري" [98] .

ومن البين أن الفقرة السابقة لا يفيد منها المخرج أو الممثلون، لذا يمكن القول إنها نص سردي من النوع الروائي أو القصصي، الذي يمكن أن يفيد منه المتلقي / القارئ، وليس المتلقي / المتفرج.. وهو يفيد في تغيتق خيال القارئ ليتمكن من تخيل حوادث هذه الملهاة وكأنها مائلة أمام عينيه، بعد أن حدد له الإطار الجغرافي لحوادث ملهاته .

وفي صدر الفصل الأول، يورد المؤلف نصاً غير كلامي من النوع الخارجي – يقول :

"ساحة (الكفر) وقد تجمع فيها نفر من الأهالي، البعض منشغل ينصب علاقة خشبية مما تعلق به الذبائح في الريف، والبعض بقرب حلاق القرية الذي يحلق لأحد الفلاحين وهو جالس القرفصاء والبعض حول (المعلم شنودة) صراف الناحية وهو منهمك في مراجعة (كشف طويل)، فوق مصطبة أو دكة من خشب والجميع حوله قائلين : "ندبح الدبيحة" ؟ .. وكنه ينظر في الورقة التي في يده ولا يجيب .. " [99] .

من خلال الفقرة السابقة ، يبدو – بشكل عام – أن القرية علي وشك الأحتفال المبهج في المنظر المسرحي ، حيث يقوم البعض بتعليق الذبيحة، والبعض الآخر حول الحلاق، وبعضهم حول رجل ما ممسكاً بورقة .. يثير تساؤلاً .. ماذا يعطل الأحتفال البهيج .. وهو ما يمثل الوظيفة العامة التي يؤديها هذا النص غير الكلامي، إذ تبدأ الملهاة غالباً بما يكشف للمتلقي عن ملهويتها، وهو هنا

حال الأحتفال المنتظر ، أما علي المستوي الخاص للوظائف التي يقوم بها هذا النص غير الكلامي، فيمكن حصرها فيما يلي :

1- تحديد مكان الأحداث (الديكور) :

حيث ساحة الكفر، بما تشتمل عليه من علاقة الذبائح ومصطبة وهو يفيد القائمين علي إخراج المسرحية علي خشبة المسرح من معر فة معطيات الديكور المطلوب لهذه المسرحية .

2- التعريف بالشخصيات :

وإلي جانب ما تقدم ، يمكن الإفادة من هذا النص غير الكلامي الخارجي في التعريف ببعض شخصيات المسرحية ، مثل شخصيتي : الحلاق وشنودة الصرف .. حيث نعرف أن أولهما هو حلاق القرية ، ويمكن أن يكون الآخر محاسباً أو صرافاً لما يتملي الورقة دون قراءة ، وكأنه يحسب حسبة ما .

3- وصف الحركة المسرحية الدالة :

في المنظر المسرحي، يبدو الحلاق جالساً وأمامه فلاح جالساً القرفصاء، وحولهما بعض الفلاحين، وبجانب العلاقة يقف بعضالفلاحين ينصبون العلاقة، وفي ناحية ثالثة يعتلي المعلم شنودة الصراف دكة خشبية والجميع من حوله يسألونه (ندبح الدبيحة) ، ومن الواضح أن أهم من في المنظر المسرحي هنا هو شنودة الصراف، حيث يميزه المؤلف بالوقوف علي مستوي أعلي من كل المتواجدين ، كما أن أعين الجميع تتجه نحوه، وهو ما يركز إنتباه المتلقي تجاهه، حيث يعلن شنودة بعدها مشكلة تخلف أحد الفلاحين (تهامي) عن الدفع .

ثالثاً : النصوص غير الكلامية الداخلية :

يركز المؤلف د ور النصوص غير الكلامية الداخلية في وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي ثم وصف الحركة المسرحية الدالة . ويهمش دور ها في وصف الإكسسوار الذي لا يتعدي ورقة طويلة (كشف) يمسك بها شنودة في إفتتاحية الفصل الأول، ثم (الموس) الذي يستخدمه حلاق القرية ، وهما يفيدان في الإيهام بواقعية الفعل، ويمكن عرض ذلك علي النحو التالي :

1- تحديد الشخصيات المتكلمة :

يحدد المؤلف الشخصية المتكلمة دائماً عبر طريقتين :

الأ ولي : تحديد المتكلم بذكر الإسم قبل النص الحواري أو غير الكلامي .

والثاني : كتابة الإسم بخط مميز عن خط النص الحواري زمماثل للنص غير الكلامي من حيث شكل الخط ودرجة لون حبر الطباعة .

أما تحديد الشخصية المتحاور معها فيضعها المؤلف بعد نقطتين بينهما والشخصية المتكلمة في الغالب، كما توضع بين قوسين، إلي جانب وضع الإسم المتحاور معه بخط ذي لون مميز وخط مميز أيضاً .

2- وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي :

ويفيد المؤلف من النصوص غير الكلامية أيضاً في وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والحركي، ويلعب هذا الدور عدة وظائف درامية هي :

(أ) تحديد مدلول الجملة الحوارية، عن طريق تحديد الإنفعال المصاحب للجملة الحوارية، مثل : يحلون (11)، صائحاً (12)، همساً لمبروكة (16)، هامساً (16)، بصوت خافت (21)، في يأس (37). [*]

(ب) وسيلة تعبير (مرئية ومسموعة) رئيسية : مثل "وعندئذ يسمع صياح إمرأة عجوز تولول وتندب وتصرخ وتستغيث، فيصمت الجميع ويقفون في أماكنهم منتظرين الخبر.. " [(11)].

وفي نص غير كلامي تال، يقول المؤلف :

"يتركهم (يقصد الوكيل والفلاحين) ويتجه إلي البك الذى كان طول الوقت ينظر إلأى الفلاحات (...) وهو يفتل شاربه"

ويفظف الموظف النص الأ ول فى التمهيد لموقف درامى تال, أما النص الآخر فيفيد فى كشف خصيصة لإحد ى الشخصيات حيث يبين هذا النص مدى شغف حامد بك بالنساء , وأنه لن يأخذ مبروكة لخدمة طفله وإنما لغرض آخرغير أخلاقى مخل بالشرف .

(ج) الإيهام بالواقع :

ويدور ذلك واضحاً من خلال جملة من النصوص صغير الكلامية ، مثل :

" (شنوده) مشغول بقيد المبلغ بالكشف00" [(102)] .

(د) بث أثر ملهاوى :

مثل النص غير الكلامى, الذى يقول خلاله المؤلف :

"يشرئب بعنقة (يقصد عوضين) من بين يدى الحلاق ... " [103] .

حيث المضحك هنا حركى ومصدره الألية00

* * *

مما سبق, يمكن القول إن ملهاة (الصفقة) أحتوت على نوعى النصوص غير الكلامية, الخارجية منها والداخلية, وقد وظف المؤلف الأولى فيما يلى:

1- تحديد جنس المسرحية (كملهاة) من خلال وصف الإحتفال البهيج .

2- تحديد الفضاء المسرحي / مكان الأحداث .

3- تحديد الشصخيات المتكلمة .

4- وصف الحركة المسرحية الدالة .

أما النصوص غير الكلامية الداخلية، فقد أدت الوظائف الآتية :

1- تحديد الشخصيات المتكلمة .

2- وسيلة تعبير مرئية ومسموعة، تفيد في التمهيد لموقف درامي تال والتعرف علي أهم سمات الشخصية .

3- الإبهام بالواقع .

4- بث أثر ملهاوي .

ومن الجدير ذكره، أن أول نص كلامي غير كلامي خارجي يمثل نصاً أدبياً لا مسرحياً، حيث يتوجه به المؤلف إلي المتلقي / القارئ لا المتلقي / المتفرج .. في حين أن بقية النصوص غير الكلامية يتوجه بها المؤلف للمتلقي / القارئ والمتفرج معاً .

3- السلطان الحائر :

يحدد المؤلف العصر الذي تجري فيه أحداث ملهاة (السلطان الحائر) تحديداً غير دقيق، حيث يقول "في عصر سلاطين المماليك" [103]. ويرجع عدم التحديد الدقيق لفترة وقوع الأحداث إلي أن عصر سلاطين المماليك يتجاوز مائتي عام، ويفيد عدم التحديد هذا بإلقاء ظلال تاريخية علي الأحداث دون الإشارة الواضحة إلي عصر سلطان بعينه من سلاطين المماليك، مما يضفي علي الأحداث ظلالاً تاريخية دون البوح – صراحة– بتاريخية الأحداث – كما ذكر د. محمد مندور [105] . فالظلال التاريخية تنفي عن المؤلف قصدية مواجهة الواقع المتردي بأسباب ترديه الحقيقة – من وجهة نظره، مخافة أن

يعرض نفسه لبطش السلطة، وأكتفي بأن يصور ما أراد مواجهته واضعاً ملهاته في عباءة توحي بالتاريخية ليسهل مواجهة الواقع بطريقة غير مباشرة. من ناحية أخري، يمثل عصر سلاطين المماليك ما يمكن أن يوصف "بالإنحطاط" و "التردي" وإمكانية حدوث مثل هذه الأحداث فيه، مما يضفي مصداقية علي الفعل الدرامي من ناحية إمكانية حدوثه، ثم يصف المؤلف زمن بداية الأحداث بقوله : "الفجر يكاد يبزغ" [106].

ويفيد المؤلف من هذه الإشارة – سواء كان للقارئ أو للقائمين علي العرض المسرحي في تجسد الزمن، الذي يساهم مساهمة فاعلة في بناء الأحداث، ذلك أن قرار الوزير بإعدام النخاس عند آذان الفجر، يجعل الزمن حداً فاصلاً لوقوع فعل قتل النخاس أو إبقائه حياً، حيث تقوم الغانية بالأتفاق مع المؤذن علي عدم الآذان، إلي أن يصل الوزير فيعلن أنه صلي الفجر مع السلطان والقاضي، وأنهما في الطريق إلي موقع الأحداث، وبذا يساهم تحديد الزمن هنا في جعل الفعل الدرامي أكثر مصداقية ومشاكلة للواقع، ويفيد قول المؤلف (قبيل) قبل كلمة (الفجر9، ما يمكن أن يعني سريان النور شيئاً فشيئاً كلما تقدمت أحداث المسرحية حتي نهاية الفصل الأول، ليضفي هذه المصداقية علي الأحداث .

وخلال الفصل الثاني لا يشير المؤلف صراحة إلي زمن الأحداث، كما لم يشير إلي الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثاني .. ولكن يمكن أستنتاج الزمن من خلال سياق أحداث الفصل الثاني، في بداية الفصل الأول، يعلن الخمار عن تعجبه من أن الإسكافي فاتحاً محله مع أن كل المحال قد أغلقت، وفي الموقف التالي نجد طفلاً وأمه يشاهدان الأستعدادات التي أقيمت لعمل المزاد في الساحة[107] . وهذا يشير بأن الوقت نهار، أما الزمن الفاصل بين الفصلين الأولين فغير محدد. ويفيد عدم تحديد زمن الأحداث هنا بطريقة المسكوت عنه مثلما يفيد ذكره، حيث أنه ضرورة فنية من ورائه، ويكفي الإيحاء به لإعطاء المصداقية علي الفعل دون تديده تديداً قاطعاً كما حدد صدر الفصل الأول يقبيل الفجر ، إلا أن المؤلف يعود إلي التأكيد علي أن نهاية الفصل الثاني تقع قبيل الليل، ويبدو ذلك من قول الغنية للسلطان :

"أن يمنحني يا مولاي هذه الليلة .. ليلة واحدة .. شرفني بقبول دعوتي ، وكن ضيفي حتي مطلع الفجر".." [108] .

ثم يشير المؤلف – عبر نص غير كلامي داخلي – إلي أن السلطان يتبع الغانية إلي دارها قبيل إنزال ستار الفصل الثاني، وهذا ما يفيد مواصلة التوتر الدرامي ، وخلق حال الترقب والتشويق ، إذ إن السلطان الآن عبد مملوك للغنية، فهل ترضي بتحريره!؟ هذا ما يجيب عنه الفصل الثالث .

وفي صدر الفصل الثالث، يشير المؤلف إلي أن الوقت ليل[109] وهو ما يعني مواصلة الزمن بين الفصلين الثاني والثالث دون انقطاع، هو ما يصدق حين يري المتلقي السلطان ما يزال في قبضة الغانية، مما يزيد حدة الوتر الدرامي، ويغزي عنصر التشويق ويعطي مصداقية للفعل، خاصة وأن تحرير السلطان مرهون ببزوغ الفجر، وحين يقوم القاضي بحيلته – بينما يخيم الليل علي المكان فتتكشف تلك الحيلة، ويكسبها بعداً دلالياً يعني بفساد حاشية السلطان وتدني سلوكهم، خاصة وأن المتلقي يتعاطف مع الغانية ضد ألاعيب حاشية السلطان .

مما سبق، يمكن أن يخلص الباحث إلي أن الزمن في (ملهاةالسلطان الحائر) قد لعب بعض الأدوار الوظيفية الهامة، يمكن إجمالها في :

1- تحديد عصر المماليك يضفي علي الحدث صفة الممكن، وهو ما يساعد علي إضفاء المصداقية علي الفعل .
2- خلق توتر درامي، وبالتالي إثارة الترقب لدي المتلقي .
3- بث قيم دلالية .

* * *

هذا، ويستثمر المؤلف نوعي النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) علي النحو الآتي :

أولاً : النصوص غير الكلامية الخارجية (المنظر المسرحي) :

في صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة، يرصد المؤلف نصاً غير كلامي معنياً بالمنظر المسرحي، أولها يقول فيه :

"ساحة بالمدينة، في عصر صلاطين المماليك، الفجر يكاد يبزغ، وقد خيم السكون، عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام، وجلاده علي مقربة منه يجاهد في مقاومة النعاس" [110] .

وفي صدر الفصل الثاني يقول المؤلف :

"عين الساحة .. وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان .. حان الخمار مغلق، وقد وقف يتحدث إلي الإسكافي المنهمك في عمله بباب حانوته المفتوح .. " (111)
.

وفي صدر الفصل الثالث، يقول المؤلف :

"عين الساحة، وقد ظهر منها جانب المسجد بمئذنته .. كما ظهر جانب منزل الغانية، يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة علي الساحة .. الوقت ليل .. "(112) .

من النصوص غير الكلامية الخارجية السابقة، يمكن ملاحظة أنها تلعب الأدوار الآتية، بما لها من وظائفها الدرامية المميزة:

1-الإشارة إلي الفضاء المسرحي :

وهو مكان الأحداث الذي يحدده المؤلف بالساحة متغيرة المعالم، إذ تبدو في الفصضل الأول مجرد ساحة خالية إلا من عمود شد إليه المحكوم عليه، وفي الفصل الثاني، يبدو حان الخمار وهو مغلق، بينما حان الإسكافي مفتوحاً، وفي الفصل الثالث نجد نفس الساحة وقد ظهر جزء من المسجد ومنزل الغانية ، حيث الحجرة المطلة علي الساحة، وبقوم الفضاء المسرحي المتغير بأحتواء الحدث في تطوره وتغيره المستمر، إذ أن الساحة مكان يمكن أن يشتمل علي شخصيات المسرحية دون إحداث مبالغة أو إثارة تساؤل في عقل المتلقي، كما أن العمود المشدود إلية المحكوم عليه يكثف دلالة الوقف بشكل مرئي، مما يعطي الموقف مصداقيته، ويفيد المؤلف من حان الخمار وحان الإسكافي في إنشاء مواقف ملهوية – كما سيعرض الباحث في المبحث الثاني عشر، أما إضافة المسجد وحجرة الغانية فهي إضافة هامة، لأن الأول يعطي إشارة نهاية الحدث– كما سبق أن أوضح الباحث عند تحليل حبكة المسرحية – وحجرة الغانية تلعب دوراً تجسيدياً لمواقف درامية غاية في الأهمية تكشف عن جانب هام من جوانب شخصية الغانية، كما تقوم بإثارة التشويق لدي المتلقي .

2-الإشارة إلي زمن الأحداث :

وقد درسها الباحث تفصيلاً عند دراسة الزمن في ملهاة (السلطان الحائر) .

3- الإشارة إلي بعض الشخصيات :

وهي شخصياتثانوية تفيد في التمهيد لمواقف درامية رئيسية، مثل الإشارة إلي المحكوم عليه والجلاد اللذين يمهدان للموقف الرئيسي الأول للمسرحية، حيث ظهور السلطان ومعرفته أنه لم

يزل عبداً رقيقاً . ثم وجود الحراس الذين ينظمون صفوف الشعب، وهو مايمهد بدروه لمشهد المزاد، وهو المشهد الرئيسي للمسرحية وموقفها الدرامي العام الذي يمثل صلب المسرحية .

ثانياً : النصوص غير الكلامية الداخلية :

تقوم النصوص غير الكلامية الداخلية، بجملة من الأدولر ذات الوظائف المحددة، هي :

1- تحديد الشخصيات المكتلمة :

أول دور للنصوص غير الكلامية الداخلية هو تحديد الشخصيات المتكلم، سواء التي تتحدث أو التي يتم مخاطبتها، وهو ما يفيد في معرفة صاحب الجملة الحوارية والنص غير الكلامي المصاحب معاً .

2- وصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي) :

وتتبع أغلب النصوص غير الكلامية الإضطلاع بهذا الدور، وهو الوصف الدقيق للأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي)، وهو يلعب عدة وظائف فنية هامة، هي :

(أ) توجيه مدلول القول أو تحديده :

حيث يحدد الوصف الخاص بالأنفعال المطلوب أداء النص الكلامي به المدلول المراد بالضبط، مثل "متوسلاً" (16)، "قلقاً" (19)، "ساخراً" (25)، "يضحك هازئاً" (25)، "وفي رفق" (28) (*) .

(ب) التأكيد علي مصداقية الفعل :

ويفيد تحديد الإنفعال المطلوب لكل جزئية من جزئيات الموقف الدرامي وظيفة هامة هي التأكيد علي مصداقية الفعل، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في رصد المؤلف التطور الإنفعالي للسلطان – خلال نصوص غير كلامية متعددة – لكي يصل من نقطة الرفض الشديد للإنصياع لمشورة القاضي إلي التسليم بهذه المشورة، ويبدو ذلك خلال (المحطات) الإنفعالية التالية:

1- السلطان / "يكظم" (54) .
2- السلطان / "يفكر" (58) .
3- السلطان / "وهو مطرق في تفكيره" (60) .
4- السلطان / "صائحاً في عزم" (60) .

(جـ) بث أثر ملهاوي :

ويتكرر أستثمار هذه الوظيفة في مواضع مختلفة من المسرحية، مثل ما يحدث للجلاد من تواتر إنفعالي حين يدخل عليه الوزير – في الفصل الأول – ويكتشف تقصيره تجاه القيام بعمله بإعدام المحكوم عليه عند آذان الفجر .

1- الوزير / "للجلاد المندهش" .

2- "الجلاد يعقد لسانه الذهول" .

3- "الجلاد يفطن ويصيح" .

4- الجلاد / "يحاول أن يشرح الأمر ولكن الوزير يبعده بإشارة" (113) .

ويتضح هنا أن الجلاد الذي كان صاحب الأمر والنهي منذ قليل – قبل دول الوزير – قد سلب هيبته تماماً الوزير، بل ويصيبه لون من ألوان المهانة .. ويتضح أن المضحك هنا هو التناقض بين سلوك الشخصية هنا وسلوكها قبل قليل، كما يمكن تفسير المضحك هنا بأعتباره (ذهول) مؤقت للجلاد .

(د) التمهيد لدخول شخصية :

وهي وظيفة فنية هامة أيضاً، حيث تقوم شخصية ما بالتمهيد لدخول شخصية أخري أكثر أهمية، ووسيلة التعبير هنا هي إنشاء نص كلامي يوضح ذلك، مثل :

"الجلاد / يلتفت إلي مشارف الطريق ويصيح" (114) .

ويفيد التمهيد لدخول الشخصية الهامة هنا التمهيد لإنشاء موقف درامي تال .

2- وصف الحركة المسرحية الدالة :

تلعب الحركة المسرحية جملة من الوظائف الدرامي، حين توصف عبر جملة من النصوص غير الكلامية .. وتتمثل هذه الوظائف في :

(أ) التعبير عن إنفعال الشخصية :

مثلما يورد المؤلف نصاً غير كلامي، يقول فيه :

"السلطان / يفكر ملياً ، وهو يقطع المكان جيئة وذهاباً.. " (115) .

يبدو هنا إنعكاس تردد السلطان علي الحركة المسرحية الدالة عليه، حيث يكشف الموقف الدرامي أن التردد هنا قائم بين أن يختار السلطان قوة السيف أو شريعة القانون لحسم قضية عبوديته للسلطان الذي سبقه .

(ب) التأكيد علي قيمة فكرية ما :

إلي جانب ما سبق، تلعب النصوص غير الكلامية الداخلية – التي تصف الحركة المسرحية الدالة – وظيفة أخري هي التأكيد علي قيمة فكرية ما، مثل قول المؤلف :

"الحراس / يطردون الجماهير (...)" .

"الحراس / يدفعونهم (يقصد الجماهير) (...)" .

"الحراس يقبضون علي الإسكافي والخمار ويحضرونهما بين يدي الوزير .. " [116] .

وما سبق رصده هنا يعطي مدلولاً واضحاً خصاً بالسلطة ممثلة في الوزير وحراسه، حيث يستخدمون البطش والقوة .. وهو يؤكد قيمة فكرية عامة في المسرحية كلها ، إذ أن الوزير يرغب السلطان في حل قضيته بإستخدام السيف ، بينما يقترح عليه القاضي أن يحلها بإستخدام القانون .. ويري الباحث أن النصوص غير الكلامية السابقة تؤكد ثيمة القوة التي تفشت في عالم النص .

3- وصف الإضاءة والموسيقي :

يرصد المؤلف هنا لأول مرة في تاريخه المسرحي مواقع تغير الإضاءة والبث الموسيقي في هذه الملهاة ، ويستخدم المؤلف النصوص غير الكلامية الخاصة بالإضاءة في ثلاثة مواضع، يقول فيها :

1- "يضئ جزء من الحجرة في منزل الغانية" [117] .

2- "تظلم الساحة .. بينما تضاء الحجرة ويظهر السلطان والغانية ويتجهان إلي مقعد وثير" [118] .

3- "تنطفئ نور الحجرة ، وتضئ الساحة إضاءة حفيفة" [119] .

ومن الجلي أن الوظيفة الفنية التي تضطلع بها هذه النصوص غير الكلامية الثلاثة هي تحديد موقع الأحداث .

أماالنص غير الكلامي الخاص بالموسيقي فيتكرر مرة واحدة من ناحية إستخدامه يقول المؤلف :

1- "الغانية / تصفق .. فإذا بموسيقي لطيفة تصاعدت من وراء الأستار" [120] .

2- "الغانية / تقوده (يقصد السلطان) إلي داخل المنزل .. تصاحبهما موسيقي .. " [121] .

ويتضح من النصين غير الكلاميين السابقين أنهما يؤديان وظيفة فنية واحدة ، هي إثارة التشويق لدي المتلقي ، حيث الجلسة الناعمة التي يجلسها السلطان مع الغانية في بيتها ، وهي ما يمكن أن تسفر عن شئ يمكن أن يجول مسار الفعل الدرامي .

* * *

مما سبق ، يمكن القول إن المؤلف قد حشد نوعي النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) في ملهاة (السلطان الحائر) لتقوم بجملة من الأدوار ذات الوظائف الفنية المحددة .. والأدوار هي :

1- الإشارة إلي الفضاء المسرحي .

2- الإشارة إلي زمن الأحداث .

3- الإشارة إلي بعض الشخصيات .

4- تحديد الشخصيات المتكلمة .

5- وصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي) .

6- وصف الحركة المسرحية الدالة .

7- وصف الإضاءة والموسيقي .

هذا ، وقد خلص الباحث إلي أن هذه الأدوار قد أدت مجموعة من الوظائف الفنية المحددة ، يمكن إيجازها في :

1- تأكيد مدلول الموقف بشكل مرئي .

2- التمهيد لموقف درامي تال .

3- تحديد مدلول النص الكلامي .

4- التأكيد علي مصداقية الفعل (مبدأ المعقولية) .

5- بث أثر ملهاوي .

6- التمهيد لدخول شخصية وتغير الموقف .

7- التعبير عن أنفعال الشخصية .

8- التأكيد علي قيمة فكرية ما .

9- إثارة التشويق .

المبحث الثاني عشر

تطور أستخدام مصارد المضحك في ملهاة الموقف وملامح النمط الملهاوي

1- أريد أن أقتل :

تعتمد ملهاة (أريد أن أقتل) علي مصدر "الموقف" ، وإلي جانبه وظف مصادر : الموقف الشخصية واللغة والحركة شكل هامشي .. ويمكن عرض ذلك علي النحو التالي :

أولاً : الشخصية :

يضغط الموقف الذي – تضع فيه الفتاة الزوجين والمندوب لإختيار أحدهم للموت – علي الزوجين والمندوب ، فيندفع مصدر (الذهول) من ثثتهم، إذ يقر الزوج – الذي أدعي قبلاً لزوجته أن المندوب هو الطبيب – بأن الماثل أمامهم هو مندوب التأمين مردفاً ذلك بقوله :

"الزوج : (بصوت مرتفع) فلتعلم .. فلتعلم لم يبق هناك محلاًلأن نخفي عنها فكرة موتي لن تفزعها أو تفجعها أو تصبها بمكروه! " .

فترد الزوجة : " (للزوج) وفكرة موتي .. هل هزتمنك الآن سهره! " [122] .

ويري الباحث أن هذا العتاب – إذا أعتبرناه عتاباً – يخرج بالشخصيات من دائرة الإحساس بخطورة الموقف إلي دائرة (الذهول) الذي يدفعهم إلي العتاب والمناقشة العقلية في إطار موقف يخلو من أي منطق . في حين يعاتب المندوب الزوج بأنه أفشي سراً طلب منه قبلاً الأحتفاظ به عن زوجته ، وإفهامها أنه – طبيب ، وليس مندوباً لشركة التأمين علي الحياة . ويتكرر نفس مصدر (الذهول) مرة ثانية ، حيث يناقش المندوي شهام بقوله :

"المندوب : إفرضي يا آنستي أني لم أحضر الآن .. ولم يرجعني إلي هنا قلمي الأبنوس النحس .. ماذا كنت ستضعين ؟

الفتاة : كنت سأقتل أحد هذين الزوجين ..

المندوب : أجعلي إذن أني غير موجود .. وأمضي في أجراءاتك السابقة .

الفتاة : "هذا غير ممكن .. لأنك موجود بالفعل وصدر عليك حكم الأغلبية" [123] .

ويكتمل بزوغ مصدر (الذهول) يردف المندوب قوله :

"الأغلبية .. إن هذه الزوجة لا تدري ما ينفعها .. لو أنها عرفت مصلحتها لحكمت معي ضد هذا الزوج .. فإنها بمجرد موته تقبض ألفين من الجنيهات" [124] .

ويقع الزوج مع المندوب في مشدة كلامية إلي أن تصرخ الفتاة في وجوههم لتسكتهم عن الكلام، ويماثل أستخدام (الذهول) المضحك نفس الأستخدام السابق ، حيث تتيه الشخصية عن مباشرة الموقف الأصلي وتنحرف إلي موقف ذاهل لحظي لإرجاء من ورائه .

ثانياً : الموقف :

تعتمد هذه الملهاة أعتماداً أساسياً علي الموقف ، إذ أن الموقف العتام للمسرحية يعتمد علي مفارقة مضحكة – كما سيبين الباحث عن دراسة النمط الملهاوي لهذه الملهاة ، وإلي جانب ملهوية الموقف العام للمسرحية ، ينشئ المؤلف جملة من المواقف الملهوية الصغري أولها حين يدخل المندوب للمرة الثانية ، قائلاً :

الزوج : لا مؤاخذة!.. نسيت هنا قلمي الأبنوس .. وهو تذكار ثمين ! .

الزوجة : (تري المندوي فتصيح به) الدكتور .. أنقذنا يا دكتور ! ..

المندوب : المريضة .. فوق .. بخير ! .. أطمئني ! ..

الزوجة : (تغمزه مشيرة إلي الفتاة هامسة) ها هي ..

الفتاة : (ملوحة بالمسدس) حضرته دكتور ؟ يادكتور أجلس . أجلس بكل هدوء إلي جانب البك والست دون أن تجادل أو تناقش ! ..

المندوب : (بخوف) لا .. لا داعي للمناقشة .. ! .. [125] .

ويستمر المؤلف في أستكمال الموقف الملهاوي المبني علي مصدر (المفارقة) كما يلي:

الفتاة : أنتم الآن ثلاثة .. لا أثنان .. وهذا قد يحيل المسألة بالنسبة إلي أشد تعقيداً أو أكثر بساطة .. علي كل حال سأنفض يدي .. وسأترك لكم أنتم إتخاذ القرار النهائي .

المندوب : أي قرار نهائي .

الفتاة : واحد منكم أنتم الثلاثة يجب الآن أن يموت .

المندوب : (مذعوراً) يا حفيظ .. (يتلنت حوله)[126] .

ومن الجلي أن المؤلف ينشئ هذا الموقف الملهاوي مؤسساً علي مفار قتين متتاليتين، أولاهما إن الزوجة تعتقد أن المندوب هو الطبيب وتناديه بينما هو يدخل الشقة من جديد بعد أن قرر الرجوع لأسترداد قلمه الأبنوس الذي نسيه، وحين تحدثه الزوجة عن الفتاة، يخبر ها – إدعاءً – أنها فوق وهي بخير دون أن يدري أن الفتاة التي تمسك بالمسدس هي نفسها الفتاة المقصودة . ثم يستكمل المؤلف الملهاوي بمفارقة أخري، وهي هنا معينة بعدم علم المندوب بحقيقة الموقف ، وما أن يعلمه حتي يصاب بالذعر .

وفي موقف ملهاوي تالٍ ، حين يلتصق المندوب بالزوجين أثناء إطلاق الفتاة النار عليهم جميعاً ، يهوي الثلاثة (الزوجان والمندوب) كأنهم أصيبوا من أثر الرصاصة ، ويعتقد كل واحد منهم أنه أصيب ، ثم يكتشفون جميعاً أن المسدس محشو ببارود يصدر صوتاً لا رصاصاً ، وتتمثل المفارقة هنا في أن رصاصة واحدة قد أطلقت ويعلم المتلقي أنه يستحيل أن تصيب رصاصة واحدة ثلاثة أشخاص في وقت واحد، ولابد أن واحداً فقط هو الذي أحداً لم يصب من جراء التجربة التي أمر الطبيب النفسي المعالج – وهو شخصية غائبة – أن أن تجريها مريضته سهام " [127] .

ثالثاً : اللغة :

لم يستخدم المؤلف المضحك اللغو ي سوي مرتين فقط ، أولهما يبدو من وصف المندوب القلم بأنه "تذكار ثمين" [128] . وهو الذي يدعوه لأن يعود ليسترده بعد أن نسيه في شقة الزوج بعد كتابة عقد التأمين علي حياته، وحين يقع في أسر الفتاة المريضة التي تهدده بالقتل، يعود فيصف نفس القلم ، قائلاً : "أفرضي يا آنستي أني لم أخضر الآن .. ولم يرجعني إلي هنا قلمي الأبنوس النحس .. " [129] .

ويري الباحث أن المضحك هنا هو (التناقض) حيث يصف المندوب شئياً واحداً بصفتين متناقضين (ثمين – نحس) . وآخرهما يتمثل في أستخدام مصدر (السباب) كمصدر مضحك علي لسان المندوب أيضاً ، الذي يقول للزوج :

"أنت سبب المصيبة!.. يا زبون الشؤم .. ما ذنيب أدخل بيتك لأؤمن عليك .. فإذا أنت الزبن تعيش .. وإذا أنا المندوب غير المؤمن عليه أموت ؟!.." [130] .

ويميل الباحث إلي أعتبار ملخص موقف المندوب الذي يرد علي لسانه، ضمن اللغة .

ويبدو مصدر (المفارقة) هنا واضحاً ، حيث يصف – عبر اللغة – المندوب كيف أنه جاء ليؤمن علي حياة شخص سيعيش، بينما هو المندوب لم يؤن علي نفسه وسيموت .

رابعاً : الحركة :

إذا كان المؤلف قد عمد – خلال هذه املهاة – إلي الأرتكاز علي الموقف كمضحك، وإذا كان قد همش مصدري الشخصية واللغة، فإن الحركة تعد أقلهم إثارة للضحك، حيث يستخدمها المؤلف مرة واحدة ، مع النص غير الكلامي الذي يقول :

" (المندوب) يحمل حقسيته الصغيرة . ويلتقط قلمه الأبنوس الذي كان قد نسيه فوق المنضدة .. ويخرج بسرعة" (131) .

ويتمثل المضحك في (اللاإنسجام) حيث التؤدة الواضحة في الحصول علي الحقيبة ثم قلم الأبنوس، وأخيراً الإنصارف ، وأخيراً الإنصراف بسرعة ، ويعنبر عامل السرعة في حركة الخروج هنا غير منسجم مع عامل البطء في حمل الحقيبة وأخذ قلم الأبنوس .

وبذا ، يخلص الباحث إلي أن المؤلف قد عمد إلي أستخدام الموقف المضحك كأساس للإضحاك ، بينما همش أستخدام مصارد الشخصية واللغة والحركة . كما أنه أستخدام مصادر المضحك الآتية :

1- الذهول .
2- المفارقة .
3- التناقض .
4- السباب .
5- اللا إنسجام .

2- الصفقة :

يعتمد الملهاوي في ملهاة (الصفقة) – بسكل أساسي – علي الموقف، وبخاصة الموقف العام الذي بنيت عليه المسرحية، ويمكن بيان ذلك علي النحو التالي :

أولاً : الموقف :

لا تعتد ملهاة (اصفقة) علي (الشخصية) في الإضحاك وإنما أول ما تعتمد عليه كمصدر مضحك هو (الوقف) ويتمالتنويع علي (الوقف) بوصفه مصدراً مضحكاً ، بدءاً من الوقف الدرامي العام الذي بنيت عليه المسرحية ، وإنتهاء بجملة من المواقف الملهاوية المختلفة المتناثرة في ثنايا المسرحية ، إذ تعتمد المسرحية علي موقف درامي عام مضحك يمكن تلخيصهفيما يلي: يجمع أهل القرية إستدانة ما أستطاعوا من مال لشراء قطعة الأرض التي يعملون بها ، ويتناهي إلي سمعهم خبر وصول حامد بك أبو راجية أحد الأثرياء ، ويعتقدون أنه إنماجاء لشراء قطعة الأرض هذه ، فيقرر الجميع إعطاءه مالاً لقاء خروجه من الصفقة، وحين يلتقونبه نكون قد علمنا أنه جاء لأمر آخر غير صفقة الأرض، وحين يعلم مقصدهميأخذ منهم المال وإحدي بناتهم ويعود إلي مصر، وفي النهاية يكتشف أهل القرية

أن حامد بك قد خدعهم ، ولميكن قد جاء من أجل شراء صفقة الأرض . ومن البين أن مصدر المضحك هنا هو(المفارقة) .. ويبني المؤلف هذه (المفارقة) – في ذهن المتلقي – خلال عدة خطوات :

1- أهل القرية يجمعون المال المطلوب لشراء الأرض .

2- الإعلان عن وصولحامد بك والزعم بأنه جاء لشراء الأرض .

3- إتفاق أهل القرية علي إبعاد حامد بك عن الصفقة بإعطائه مالاً .

4- حامد بك يعلن أن سبب وصوله هو شراء جرارات لأراضيه الزراعية .

5- حامد بك يعلن عن أندهاشه من حفاوة أهل القرية بقدومه، وإعطائه مائة جنيه دون سبب .

إلي هنا يكون المتلقي هو الوحيد المالك لزمام الأمر، فهو الذي عرف إزدواجية المفارق، إذ يعتقد أهل القرية أن حامد بك قد جاء ليشتري الأرض ولا يعلمون أنه جاء لشراء جرارات، ثم أن حامد بك نفسه يندهش من تصرفات أهل القرية تجاهه ولا يعلم سبب هذه التصرفات . ويطور المؤلف (المفارقة) الخاصة ببناء الموقف الدرامي الرئيسي للمسرحية علي النحو التالي :

6- أهل القرية يعتقدون أن رفض حام بك للمبلغ المدفوع له رفضاً لقدر المال فيزيدونه .

7- حامد بك يكتشف حقيقة الصفقة فيقبل المبلغ دون توضيح حققة سبب وجوده بالقرية .

8- حامد بك يساوم أهل القرية إما أن يأخذ مبروكة لتخدم أبنه الصغير حقيقة أو يلغي الأتفاق ويحصل علي الصفقة .

9- أهل القرية يرضخون لمطلبه ويتركون مبروكة تذهب معه إلي مصر .

وتمثل نهاية المسرحية حل هذه المفارقة علي النحو التالي :

10- مبروكة تأتي وتكشف لأهل القرية أن حامد بك لم يأتِ إلي القرية من أجل صفقة الأرض .

11- شنودة أفندي يتمم الصفقة مع الشركة البلجيكيةالمالكة للأرض .

ومن البين أن هذه (المفارقة) كانت خطاً أساسياً للمضحك طوال المسرحية .

وإلي جانب الموقف الدرامي الرئيسي ، ينثر المؤلف جملة من المواقف الملهوية ، أهمها : الموقف الذي يكون فيه سعداوي قد أنتهي من حلاقة ذقنه وعوضين لا يزال يحلق له الحلاق ذقنه ، وحين يقترح البعض قتل حامد بك يقرر الحلاق أنه سيقتله، ثم يوضح لهمأنه سيقتله بموس الحلاقة الذي مات به أحد أبناء البلدة منذ فترة نتيجة التسمم ، إذ أن الموس ملوث ، وقد يؤدي تلوث الموس إلي الهلاك .. يقول الحلاق :

"الحلاق : (يرفع الموس في يده) بالموس ! .

الجميع : تذبحه ؟ ! ..

الحلاق : أحلق له .. جرح بيسطيكوفي . فاكرين (محمد أبو شققه) المتوفي لرحمة الله السنة الماضية ؟

سبب وفاته إني حقلت له .. وكان حصل له تسمم .. وربنا سترها وفاتت علي الصحة.

سعداوي : (في هلع) موسك مسموم ؟

الحلاق : أحياناً .. وأنا أقدر أضمن طهارة الموس ؟ ![132] .

ويتلبس الذعر سعداوي الذي حلق له الحلاق تواً بالموس ، ويصاب عوضين بالرغب أيضاً والحلاق لم يزل يحلق له .. إن الحلاق هنا كان يريدأن يقدم خدماته للقرية حين أعلنعن كارثة تسببفيها ، ولكن إنقلبت هذه الخدمة غلي إثارة الذعر في نفس سعداوي وعوضين .. وهنا تبرز أيضاً (المفارقة)، حيث يقصد الحلاق إلي تصدير معني معين ونتيجة لمواصفات الموقف أنقلبالمعني ليأخذ عكس ما يقصد .

ثانياً : اللغة :

يستخدم المؤلف اللغة في الإضحاك خلال أربعة مواضع فقط في المسرحية، هي :

أ- يقول سعداويللحلاق :

" (منفجراً) أحملك؟!.. أنا المتحمل! .. أنا المتحمل وساكت.. ساعة يا أخينا، وأنت قاعد تهري جلدي بسكينة البصل الباردة" [133] .

ويبدو – من خلال الفقرة الحوارية السابقة – أن مصدر المضحك هنا (المبالغة) ، حيث يشبه سعداوي موس الحلاق بسكين البصل ، ويشبه الحلاقة بقوله : (تهري جلدي) .

ب- يقول عوضين للحلاق :

"نموت من موسه الوسخ ؟!.. الله يوسخ عرضك ويسم بدنك .. لعنة الله عليك مزين نحس! " (134) ؟

وهنا يمثل مصدر (السباب) مصدراً أساسياً كمضحك لفظي خلال الفقرة السابقة .

جـ - يقول الحلاق معللاً أستعمال بودرة دودة ورق القطن للزبائن :

"العفويا عم (سعداوي) العفو !.. إنت علي راسنا من فوق!.. قصدي أقول إن كفرنا كله ما فيه من صنف البودرة غير مسحوق الشركة! .. وعشنا وشفنا الدودة ينحط لها بودرة زوبون إنسان في مقام حضرتك ما نلقي نحط له .. نعيماً .. إتفضل يا عم (عوضين).. " (135) .

ويبدو أستعمال القياس الخاصئ هو مصدر المضحك الغالب في الفقرة الحوارية السابقة، إذ أن جعل نوعي الودرة واحداً والتفرقة الوحيدة تكمن بين الدودة والإنسان، وأن الإنسان أرقي من الدودة وأنه الجدير بأن يستعمل البودرة .. هو قياس خاطئ حيث أن البودرة هنامبيد حشري لا يصلح للإستخدام الآدمي .

د- يتحدث الوكيل للبك عن الدادة الأفرنجية التي كبر سنها ، ويصفها قائلاً :

"شكلها أصبح يقرف الكلب" (136).

وهو وصف الغرض منه التقليل من شأن جمال الدادة الأفرنجية.. ويبين هنا أن مصدر الضحك هو (المبالغة) ، حيث جعل حيواناً تشمئز نفسه من رؤية إنسان ..

ثالثاً : الحركة :

يعمد المؤلف إلي أستثمار النصوص غير الكلامية الداخلية في وصفالحركة والأداء التمثيلي الصامدكمصدر للمضحك، خلال موقف وحيد طوال المسرحية، وهو الموقف الذي يجمع بين سعداويوالحلاق وعوضين الذي يحلق له ذقنه، ويبدو ذلك خلال النصوص غير الكلامية الآتية :

أ- " (عوضين) صار خاً من ضغط الطاسة علي عنقه" (23).

ب- " (عوضين) ينفخ زبد الصابون من فمه" (27) .

جـ - " (عوضين) وهو يشرئب بعنقه بين يد الحلاق" (24)[*]

ويبين أن (النص غير الكلامي الأول) هو (الآلية)، إذ يتعامل الحلاق مع عوضين بوصفه شيئاً لا بوصفه إنساناً .. ويتمثل نفس المصدر في النص غير الكلامي الثاني، وكذا في النص الثالث .

ويمكن أن يخلص الباحث مما سبق، إلي أن المؤلف لم يستخدم مصدر (الشخصية) المضحك في ملهاة (الصفقة)، وأنه أعتمد علي (الموقف) كمصدر أساسي للمضحك، وقد كان مصدر المضحك فيها هومصدر (المفارقة) سواء في الموقف الدرامي الرئيسي الذي يمثل الهيكل العام لمسرحية، أو في الموقف الملهاوي الذي أدر جه في ثنايا المسرحية .

كما أستثمر المؤلف (اللغة) للمضحك، خلال مصادر : المبالغة، السباب، القياس الخاطئ ، خلال أربعة مواضع فقط خلال المسرحية كلها .

أما الحركة فقد عمد المؤلف إلي تقلصيها تقلصياً واضحاً ، ولم تزد عن ذكر صثلاثة نصوص غير كلامية قر نها بالأداء التمثيلي الإيمائي ، وهي جميعاً تعتمد علي مصدر مضحك واحد هو (الآلية) .

* * *

3- السلطان الحائر :

تعتمد ملهاة (السلطان الحائر) أعتماداً اساسياً علي الموقف كمصدر للمضحك، و قد ندر أستخدام : الشخصية واللغة والحركة طوال المسرحية، ويمكن بيان ذلك علي النحو الآتي:

أولاً : الشخصية :

خلال موضعين أثنين فقط يستثمر المؤلف شخصية (الجلاد) أستثماراً لحظياً بوصفها مصدراً للمضحك، ففي الفصل الأول ، وبعد أن تنجح الغانية في ألا يؤذن المؤذن لصلاة الفجر في ميعاده ، ويدخل الوزير فجأة فيكتشف أن أمره الخاص بإعدام المحكوم عليه لم ينفذ ، يواجه الجلاد، وبعض الأهالي الذين يزعمون أن المؤذن قد أدي أذان الفجر وأن الجلا د كان سكراناً نائماً .. فينهر الزوير الجلاد علي عدم ألتزامه بتنفيذ أوامر ه، وفي الفصل الثالث يستدعي الوزير الجلاد ليعرف بماذا يتهامس أهل المدينة، ولكنه يفاجأبوصلو الجلا د الذي يقول :

"الجلا د (خائفاً) ليس الذنب ذنبي يا مولانا الوزير!.. الغلطة غطلة المؤذن .. إنه المسئول .. هو الذي لم يؤذن للفجر !.. " [137] .

ويبدو هنا أن المصدر المضحك في الشخصية هو مصدر (الآلية) ، وفي موقف آخر في الفصل الثاني ، يقابل الجلاد المؤذن ويدور بينهما الحوار الآتي :

الجلاد : إذن أنت كنت تكذب ؟

المؤذن : لا .

الجلاد : كنت نائماً أنا إذن ؟

المؤذن : نعم !..

الجلاد : كيف تقول نعم ؟!.

المؤذن : لا !..

الجلاد : أثبت علي قول !.. أهو نعم أم لا ؟ ..

المؤذن : ماذا تريد أنت ؟

الجلاد : أريد أن أعرف هل كنت نائماً تلك الساعة أو أني كنت مستيقظاً ؟![138] .

ويبدو أن مصدر (الذهول) هنا هو الذي يسيطر علي شخصية الجلاد طوال ذاك الموقف، وهو ما يجعل من شخصية الجلاد شخصية مضحكة في هاتين اللحظتين السابق ذكرهما .

ثانياً : الموقف :

الموقف هو المضحك الأساسي طوال المسرحية ، ذلك أن الموقف العام الذي بني عليه المؤلف مسرحيته ككل هو موقف مضحك من الطراز الأول، ويمكن تلخيص هذا الموقف في أن السلطان يكتشف أنه عبد رقيق للسلطان السابق الذي لم يحرره قبل وفاته، ويضطر هذا السلطان أن يعرض للبيع في مزاد علني، ولايقف الأمر عند هذا الحد ، بل التي تشتريه هي إمرأة ثرية وصضفت بالعاهر ة ، ولكي تحرره تفرض علي السلطان أن يقضي معها ليلة في بيتها المشبوه بسوء سمعته بين أهالي المدينة، ويبدو جلياً أن مصدر المضحك هنا يتمثل في (التناقض) ، حيث تناقض شخصية السلطان مع حاله كعبد رقيق .

وإلـي جانـب الموقـف الرئيسـي السـابق ، ينشـئ المؤلـف خمسـة مواقـف ملهويـة أخـري ، أولهـا الموقف الأول في الفصل الأول ، حيث يضطر المحكوم عليه أن يسلس جلاده ويرفه عنه(139) . يبرز هنـا مصـدر (التنـاقض) أيضـاً كمصـدر للمضـحك، حيـث يتنـاقض وضـعي الشخصـيتين مـع الحـال المعروض .

وفـي الموقـف الثـاني ، يـدخل الجـلاد فـي معركـة كلاميـة مـع خادمـة الجاريـة، وبعـد أن تنتهـي المعر كة ، يلوم المحكوم عليه المشدود إلي عمود الساحة ، بقوله :

"الجلاد : تتر كها هكذا تلحق بي الإهانات وأنت صامت ؟!..

المحكوم عليه : وماذا تريد أن أصنع ؟

الجلاد : أفعل شيئاً !.. قل شيئاً علي الأقل ! .

المحكوم عليه : وما شأني وهذا الموضوع ؟!..

الجلاد : ياقلة الشهامة ، وسقوط الهمة !.. تراها وقد رفعت في يدها النعل كما يرفع الحسام أ و الصارم الصمصام ، ولا تهب لتدافع عني ؟! .. تقف هكذا مكتوف اليدين ! .. تتفرج بغير أكتراث !.. وتصغي بدون أهتمام إلي إهانتي وتحقيري وسبي !.. ليس هذا والله من المروءة في شئ .. " (140) .

ويتضح هنا أيضاً أن المؤلف يعمد إلي مصدر (التناقض) المضحك، حيث يتناقض الحال مع المقال .

وفي الموقف المضحك الثالث، وهو مر كب علي الموقف الرئيسي للملهاة، يتحاور الإسكافي الخمار حول إمكانية أستثمار السلطان فيما لو كانا يمتلكان ثمنه .. فيقول الخمار : "إن مجرد وجوده في حاني كفيل بإجتذاب المدينة كلها .. يكفي أن أطلب إليه أن يقص ومخاطراته ، وما رأي من بلاد، وما دخل من ديار.. " (141) .

ثم يقترح علي الإسكافي أقتراحاًَ بشأن أستثمار السلطان ، فيقول :

"أجلسه أمام باب الحانوت علي مقعد مريح، وألبسه حذائين جديدين، وأضع فوق رأسه لوحة كتب عليها هذه العبارة (هنا تباع أحذية السلطان) وسوف تري في الغد أهل المدينة وقد تدفقوا علي حانوتك يطلبون بضاعتك ".." (142) .

ويتضـح هنـا أيضـاً أسـتثمار المؤلـف لمصـدر (التنـاقض) بـين المقـال الـذي تتفـوه بـه بعـض الشخصيات والحال التي يتكلمون عنها .

وفي موقف ملهاوي تالٍ مباشرة، نجد أماً وطفلها الذي يحاورها بما يلي :–

"**الطفل** : وأين هو السلطان إذن؟!..

الأم : لم يحضر بعد ! ..

الطفل : وهل للسلطان سيف ؟!

الأم : نعم سيف كبير ! ..

الطفل : وهل سيبيعونه هنا ؟! ..

الأم : عما قليل ..

الطفل : أماه ! .. أشتر يه لي ! ..

الأم : ماذا ؟! ..

الطفل : السلطان ! . أشتري السلطان ! ..

الأم : أسكت !.. إنه ليس لعبة تلعب بها !.

الطفل : إنك قلت إنهم سيبيعونه هنا .. أشتريه لي إذن ! .

الأم : يا بني أسكت! .. هذا ليس لمثلك! ..

الطفل : لمن إذن؟ .. للكبار ؟! .

الأم : نعم .. هذا للكبار .. " (143) .

ويبدو هنا – كالمواقف الملهاوية السابقة – أن المؤلف يستثمر الموقف الدرامي الرئيسي وما يشـتمل عليـه مـن مصـدر (التنـاقض) المضـحك فـي توليـد مواقـف ملهويـة مسـتخدمة نفس المصـدر المضحك .

وفـي الموقـف الملهـاوي الأخيـر، يستخدم المؤلـف مصـدر (المفارقـة) المضـحك حـين يسـتدعي القاضي المؤذن ليبكر آذان الفجر ، ويتحدث معه بشأن آذان فجر اليوم، في حين يعتقد الم ؤذن أنه يتكلم عن آذان فجر الليلة التي أخر فيها موعد الآذان لينقذ حياة المحكوم عليه(144) .

ثالثاً : اللغة :

يستخدم المؤلف اللغة في أربعة مواضع في ملهاة (السلطانالحائر) ، أول هذه المواضع في الموقف الذي يجمع بين الجلاد وخادمة الغانية، حيث يستثمر مصدر(السباب) في صورة (ردح) علي الطر يقة اتي توجد في الأحياء الشعبية المصرية(145) . وثانيها يبدو في وصف الجلاد للنعل الذي رفعته الخادمة في وجهه، حيث يقول :

"تراها (يقصد الخادمة) وقد رفعت يدها النعل كما يرفع الحسام أو الصارم الصمصام .. " (146)

.

ويبدو هنا أن مصدر المضحك هنا هو (المبالغة) في التشبيه، حيث يشبه النعل بالسيف، وفي موضع ثالث، يستخدم المؤلف (السباب) علي لسان الجلاد الذي يقول للمؤذن الذي لم يرحمه بإجابة شافية عن تأخر موعد الآذان :

"الجلاد : تقلبت في نار جهنم أيها المؤذن الخسيس" (147) .

ويزيد من قيمة الإضحاك هنا الحال الإنفعالية التي عليها الجلاد من أثر غيظه من المؤذن الذي لم يخبره بحقيقة الآذان الذي وضعه في موقف المخزي أمام الوزير في الفصل الأول .

وفي الوضع الملهاوي الأخير – الخاص باللغة- يحاول الوزير أن يعرف من الجلاد رأي جموع أهل المدينة في وجود السلطان داخل بين الغانيو ، فيسأ له عن رأيه ، يحاول الجلاد مراوغة الوزير ، وفي النهاية يقول له :

الجلاد : في الواقع .. إنه قطعاً .. لا يقيم الصلاة هناك .

الوزير : أتمزح! .. وتجسر ؟!..

الجلاد : عفواً يامولاي ال وزير!.. إنما أردت فقد أن أقول إن هذا البيت .. ليس بالمكان المطهر .. " (148) .

ويبدو مصدر المضحك هنا هو (اسخرية)، حيث تين سخرية الجلاد من مبيت السلطان ببيت امرأة شاع أهل المدينة عنها أنها عاهرة ، فبدلاً من أن يقول الجلاد مباشرة ماذا يمكن أن يكون بين السلطان وامرأة عاهرة ؟! .. فيقولها بالتورية إنه لا يقيم هناك الصلاة .

رابعاً : الحركة :

لا يتعدي أستخدام المؤلف (الحركة) سوي المرة الواحدة في الفصل الأول، حين يندفع الجلاد ناحية الوزير محاولاً تبرير عدم القيام بتنفيذ أوامره وإعدام المحكوم عليه ، ولكن يبعده الوزير بإشارة من يده[149] . ويبدو أن مصدر (الآلية) هنا هو الغالب كمصدر مضحك، حيث تستلب إرادة الجلاد ويبدو شيئاً أو مجرد آلة .

* * *

هذا ، ويجمل د. علي الراعي المضحك في ملهاة (السلطان الحائر) .. يقوله :

"هذا الموقف المقلوب الحافل بالمتناقضات : المرأة المتهمة التي يثبت أنها أشرف الكل، والسلطان العاتي الذي يتضح أنه عبد، والقاضي العالم الجاهل بالقانون ، والوزير الغاشم الذي تتحداه امرأة ، والمحكوم عليه بالإعدام الذي يضطر إلي الترفيه عن جلاده، كل هذا علاوة علي مشهد المزاد ، وما فيه من إثارة ، وبعض شخصيات ثانوية مسلية مثل خادمة الغانية ، والمؤذن المدلس، والإسكاف، والخمار .. " [150] .

ويمكن أن يخلص الباحث – مما سبق – إلي ملهاة (السلطان الحائر) كان عمادها (الموقف) المضحك ، قلل المؤلف من قيمة الشخصية واللغة والحركة كمصادر للإضحاك .. إلي جانب أستخدام مصادر المضحك المتنوعة ، وهي :

1- الآلية .
2- الذهول .
3- التناقض .
4- المفارقة .
5- السباب .

6- المبالغة .

7- التورية الساخرة .

* * *

ملامح النمط الملهاوي :

يعرف د. إبراهيم حمادة "ملهاة الموقف"

Comedy of situation بقوله :

"إنها الملهاة التي تعتمد أساساً علي المهارة في بناء الحبكة الدرامية، أكثر من أعتمادها علي رسم الشخصيات وتعميق أبعادها ، فأهتمام المؤلف يولي – عادة – إلي : المواقف الداعية للضحك – المفارقة الدرامية – الأخطاء الكثيرة – التقنع – الخطأ في معرفة الشخصيات – المقابلات المباغتة .. إلخ وهذه الحيل ونحوها .. تكاد تقتر ب بملهاة الموافق من المسرحية الهزلية" [151] .

وفي كتاب "طبيعة الدراما" لم يزد المؤلف عما ذكره في الفقرة السابقة[152] وقد عرض الباحث قبلاً – في الدراسات التحليلية لملا هي : (أريد أن أقتل ، الصفقة ، السلطان الحائر) – للمواصفات التقنية التي تتسم بها المسرحيات .. وأنتهي إلي أن توفيق الحكيم قد عمد إلي إحكام حبكات تلك المسرحيات والأهتمام بحركة الفعل فيها ، ويجعل الشخصيات مجرد وظائف تؤدي لخدمة المواقف الدرامية المتتالية ، كما لاحظ الباحث تهميش المؤلف لتصوير الدرامي للشخصيات ، فلم يصور نموذ جاً إنسانياً واحداً طوال تلك المسرحيات. وربما يكون هذا هو السبب في وصف أحد النقاد لمسرحية الصفقة، حيث يقول :

"فشخصيات الصفقة ليست سوي دمي لخدمة فكرة توفيق الحكيم .. " [153] .

إن توفيق الحكيم قد جعل المواقف الدرامية غايته التقنية، فأبدع فيها، وخل ص الباحث منها إلي مدي تماسك بناء هذه المواقف في نسيج حبكات تلك الملاهي . وعند دراسة الباحث لمصادر المضحك في تلك الملاهي ، إنتهي إلي أن عماد المضحك يتزكر في بناء مواقف درامية ملهاوية ثانوية إلي جانب الموقف الملهاوي الرئيسي الممثل لعصب المسرحية، وقلما إستخدم غيرها مثل الشخصية أو اللغوية أو الحركية ، وقد وجدت تقنيات المضحك كثيرة – عما أوردها التعريف – في بناء المضحك في مواقف هذه الملاهي ، إذ عمدت إلي الحيل التقنية المختلفة مثل : المفارقة الدرامية ، التقنع والمقابلات المباغتة .

وخلال الملاهي الثلاث، أعتمد المضحك أيضاً علي وسائل أخري – بشكل هامشي – لإثارة الضحك، ففي ملهاة (أريد أن أقتل) أنتهي الباحث إلي وجود خاصية مضحكة مؤقتة (الذهول) في إحدي الشخصيات، وأستخدام اللغة مرتين فقط عبر (التناقض) و (السباب) ، وأستخدام الحركة مرة واحدة عبر مصدر (اللا إنسجام) ، وفي ملهاة (الصفقة) يستثمر المؤلف الموقف كمصدر للمضحك ، ولا يستخدم ، ثم يهمش أستخدام اللغة إلي أربع مواضع فقط خلال مصادر (المبالغة) و (السباب) و (القياس الخاطئ) ، ولا يستخدم الحركة سويمرة واحدة متوسلاً في ذلك بمصدر (الآلية)، وفي ملهاة (السلطان الحائر) عمد المؤلف إلي الموقف أساساً في الإضحاك، وأستخدم الشخصية بشكل مؤقت عبر مصدري (الآلية) و (الذهول) ، ثم أستخدم اللغة في أربعة مواضع فقط عبر مصادر (المبالغة) و (السباب) و (التورية) ، وأخيراً يستخدم الحركة كمصدر للمضحك مرة واحدة عبر مصدر (الآلية) .

* * *

خاتمة الفصل الثالث

يمكن أن نخلص – مما تقدم – إلي أن حبكة ملهاة الموقف عند توفيق الحكيم قد تغيرت تغيراً ملحوظاً خلال ملاهية المختلفة الممثلة لها، ففي ملهاة (أريد أن أقتل – 1950) أفاد المؤلف من خبرته السابقة في الكتابة الدرامية بوجه عام وكتابة الملهاة ذات الفصل الواحد One act Comedy بوجه خاص ، فخرجت حبكة ملهاته ذات الفصل الواحد متمثلة في موقف واحد رئيسي متماسك البناء، وفي

ملهاته (الصفقة – 1956) جعل الحبكة المسرحية مكونة من خطين دراميين (رئيسي وفرعي) ، وقد بدا الخط الفرعي جزءاً مكملاً للخط الدرامي الئيسي ومكملاً له لازيادة فيه، وقد شكلا جديلة واحدة أفاد بها المؤلف في إنشاء مفاجآت مسرحية كما أفاد بها إثارة التشويق ، وقد مرت حركة عناصر الفعل بحركتين في الخط الدرامي الرئيسي وحركة الخط الدرامي الفرعي تمثلت في وضع واحد فقط، ويري الباحث أن تعدد حركات وضع العناصر الفاعلة في وحدات خط الفعل – كما بينت آن أوبرسفيلو في كتابها "قراءة المسرح" – في زيادة حدة التوتر وزيادة إثارة التشويق والترقب، وهو مايعطي الحبكة الدرامية صفة القدرة علي التأثير بحيويتها، وفي ملهاة (السلطان الحائر – 1960) عمد المؤلف إلي حبكة ذات خط درامي رئيسي واحد، ولكن حر كة عناصر الفعل في وحداته المتعاقبة وصلت إلي خمس حركات ، مما جعل حبكة هذه الملهاة أكثر حيوية وتأثيراً من سابقتيها . وينتهي الباحث إلي أن حبكة ملهاة (السلطان الحائر) كانت أكثر حيوية من سابقتيها ، وهو ما ير شح لقول بأنها أجود من حيث فعاليات عناصرها وتماسك بنياتها وتوافق آليات تأثيرها المرجو .

وعن الشخصية ولغة الحوار، كانت ملهاة (أريد أن أقتل) ذات الفصل الواحد مكونة من ثلاث شخصيات تدخل مباشرة في صميم الفعل ، (الزوج – الزوجة – الفتاة)، وقد أفاد المؤلف من الشخصية الرابعة (المندوب) في التمهيد للفعل والأستعانة به في إنشاء لحظات ملهاوية ، وقد كانت لغة الحوار فيها عربية فصحي ولكنها تدنو من لغة الصحافة ، وقد بين الباحث كيف أن لغة الحوار متشابهة بين الألسن الأربعة المتحاورة دون تمييز شخصية عن أخري من ناحية الأسلوب ، بالرغم من محاولة المؤلف جعل الملهاة مشاكلة للواقع ، وفي ملهاة (الصفقة) قدم توفيق الحكيم أسلوباً لغوياً فريداً ، هو ما أطلق عليه "اللغة الثالثة" وفيها أقترب باللغة من لغة الحياة اليومية من ناحية الأسلوب مع الأحتفاظ بعربية الألفاظ، كما أستطاع أن يفرق بين أغلب الشخصيات في أساليبها الخاصة بها والقاموس اللغوي المستخدم لدي كل شخصية منها مميز لها دال عليها ، وقد أنتهي الباحث أيضاً إلي أن شخصيات هذه الملهاة لم تتعد الأضطلاع بوظيفة أساسية قامت بها في نسيج الحبكة الدرامية ، ولم يهتم المؤلف فيها بتصوير الشخصيات قدر أهتمامه بحبك الأحداث والأهتمام بتأثيرها الملهاوي كسابقتيها ، وفي ملهاة "السلطان الحائر" قامت جميع الشخصيات بالوظائف المضطلعة بها علي الوجه الأكمل كما لم يهتم بتصوير الشخصيات قدر أهتمامه بحبك الأحداث ، وقد أوضح الباحث كيف أن هناك عيباً واضحاً في شخصيتي "السلطان" و"القاضي" وهو الأقدام علي فعل دون مبرر يدعمه ،

حيث يقوم كل منهما علي حدة – بفعلين متماثلين وفعلين متخلفين ، فالقاضي الذي يرفض أن يجد حيلة خارج القانون نراه يتلاعب بالقانون ، و ، والسلطان الذي يطلب حلاً من خارج القانون أو حيلة تخر جه من أزمته هو نفسه الذي يرفض حيلة القاضي التي تخرجه من تلك الأزمة . وقد صاغ المؤلف (السلطان الحائر) في لغة فصحي راقية وسهلة الأستيعاب في نفس الوقت وقد أستطاعت جماليات الحوار أن تجعل من المناقشات الفكرية الجافة موضوعاً مقبولاً ، وينتهي الباحث إلي أن لغة الحوار في هذه الملهاة هي أجمل ما توصل إليه توفيق الحيكم من لغة تصلح للمسرحيات العصرية والمسرحيات ذات الظلال التاريخية .

وعن أستخدام الزمن والنصوص غير الكلامية ، يخلص الباحث إلي أن الزمن قد لعب دوراً هاماً في ملهاة (أريد أن أقتل) يتمثل في إرساء المعقولية .. أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) فقد أفادت في الأضطلاع بقنوات تعبير :

1- وصف مكان الأحداث .
2- تحديد الشخصيات المتكلمة .
3- وصف قطع الإكسسوار .
4- وصف الحركة المسرحية الدالة .

وقد أفادت في تأدية بعض الوظائف الفنية الهامة، مثل :

1- تحديد الفضاء المسرحي .
2- التعريف بالشخصيات .
3- التمهيد لموقف درامي تال .
4- إنشاء مفارقة درامية .
5- إرساء قاعدتي المعقولية ومشاكلة الواقع .
6- بث أثر ملهاوي .

وفي ملهاة (الصفقة) يفيد ذكر الزمن في إرساء مبدأ مشاكلة الواقع إلي جانب المعقولية وإثارة التشويق ، وقد أدت النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) جملة من الأدوار هي :

1- وصف الفضاء المسرحي .
2- وصف الحركة المسرحية الدالة .

3- تحديد الشخصيات المتكلمة .

وقد أدت هذه الأدوار جملة من الوظائف الفنية هي :

1- التعريف ببعض الشخصيات .

2- تحديد مدلول الجملة النصية الكلامية .

3- التمهيد لموقف درامي تال .

4- إرساء مبدأ مشاكلة الواقع .

5- بث أثر ملهاوي .

6- تحديد جنس المسرحية .

وقد لاحظ الباحث أن ثمة نصاً غير كلامي لا يفيد من الناحية المسرحية ، وهي نص وصفي أشبه بالنصوص السردية الروائية أو القصصية ، مما حدا بالباحث أن يصف هذا النص غير الكلامي بالأدبية وأن المؤلف قد قصد به القارئ وليس المتفرج .

وفي ملهاة (السلطان الحائر) ، يقيد المؤلف من ذكر الزمن في إثارة التشويق لدي المتلقي ، ويضفي علي الأحداث مبدأ المعقولية ، أما النصوص غير الكلامية ، قد أدت بنوعيها (الخارجية والداخلية) جملة من الأدوار هي :

1- وصف الفضاء المسرحي .

2- الأشارة إلي زمن الأحداث .

3- تحديد الشحصيات المتكلمة .

4- وصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي) .

5- وصف الحركة المسرحية الدالة .

6- وصف الإضاءة والموسيقي .

وقد أفادت هذه الأدوار في الأضطلاع بوظائف فنية محددة ، هي :

1- توجيه مدلول النص الكلامي وتحديده .

2- إرساء مبدأ المعقولية علي الأحداث .

3- بث أثر ملهاوي .

4- التمهيد لدخول شخصية وتغير الموقف .

5- التأكيد علي ثمة ما .

6- أثارة التشويق .

7- التعبير عن أنفعال الشخصية .

وعن أستخدام مصادر المضحك وملامح النمط الملهاوي ، يخلص الباحث أن المؤلف أستخدم في ملهاة (أريد أن أقتل) مصادر : (الشخصية – الموقف- اللغة – الحركة) معتمداً في ذلك علي الموقف مهمشاً أستثمار الشخصية واللغة والحركة ، وقد أستخدم فيها مصادر متخلفة للأضحاك .. هي : الذهول – المفارقة – التناقض – السباب – واللا إنسجام ، وهي ملهاة (الصفقة)، أعتمد المؤلف علي : (الموقف – اللغة – الحركة) معتمداً أعتماداً أساسياً علي الموقف ، وقد أ ستخدم مصادر متخلفة للأضحاك .. هي : المفارقة – المبالغة – السباب – القياس الخاطئ – والآلية .

وفي ملهاة (السلطان الحائر) يعتمد المؤلف علي أستخدام مصادر : (الشخصية – الموقف – اللغة – والحركة) كمصادر للمضحك ، مستثمراً خلالها مصادر مختلفة للمضحك ، هي مصادر : الآلية – الذهول – التناقض – المفارقة – السباب – المبالغة – والتورية الساخرة (التهكم).

وعن النمط الملهاوي في الملاهي الثلاث، يخلص الباحث إلي أن المرلف يضع أهتمامه الكامل لحبك الأحداث وجعلها ملهاوية قدر الإمكان، مستثمراً كافة ما يتاح له من مصادر المضحك وبخاصة المفارقة ، وقد أنعكس أهتمام المؤلف بحبك الأحداث علي أهتمامه بالعناصر الدرامية الأخري، وبخاصة الشخصية التي لم يهتم بتصويرها ، وإنما أكتفي بإبراز وظيفتها الآلية داخل بناء الأحداث ، وكذا اللغة والحركة اللتان عمدتا إلي تصوير المواقف الدرامية والمساهمة في جعلها مواقف ملهاوية .

ويمكن أن ينتهي الباحث إلي أن هذه التغيرات التقنية التي أصابت الملاهي الممثلة لملهاة الموقف عند توفيق الحكيم ، كانت تسير نحو الرقي والإجادة .

خاتمة البحث

يخلص الباحث مما تقدم إلي أن أنماط الملهاة الغالبة عند توفيق الحكيم كانت الهزلية Farce والملهاة الحفيفة Light Comedy وملهاة الموقف Comedy of Situation ، وأن كل مرحلة من مراحل الكتابة الدرامية عند توفيق الحكيم كانت تمثل أهتماماً خاصاً بكتابة نمط ملهاوي من تلك الأنماط الثلاثة، وقد بدأ توفيق الحكيم كمؤلف درامي بكتابة الهزلية ، حيث أنشأ هزليتين إحداهما قبيل سفره إلي باريس عام 1924 هي (المرأة الجديدة) وأخراهما عام 1932 بعد عودته منها (رصاصة في القلب) .. وقد تطورت تقنية كتابة الهزلية خلالهما تطوراً ملحوظاً ، فمن ناحية الحبكة أحتوت (المرأة الجديدة) علي خطئين تقنيين تم تجاوزهما في (رصاصة في القلب)، بالرغم من أعتماد حدثي المسرحيتينعلي الصدفة كركيزة لبناء الأحداث كما تطور تقنية توظيف الشخصيات في الهزلية ، ففي (المرأة الجديدة) يورد المؤلف شخصيتين لا ضرورة فنية لهما ، كما يقدم أفكاراً علي لسان البطل في نهاية المسرحية لا تتناسب وتصوير الشخصية ، مما جعلها تتصف بالأفتعال ، وهو ما جاوزه المؤلف في الهزلية الأولي وبنفس الأسم "تجيب" إلا أنه خلصها من عيبها التقني المشار إليه آنفاً ، بينما قام بتوظيف جميع شخصيات الهزلية الأخيرة .

وقد أورد المؤلف مستوي لغوياً واحداً علي ألسن أغلب شخصيات الهزلية الأولي ماعدا شخصيتي "فاطمة وداده زينب"، داخل مستوي لغوي واحد عام هو العامية المصرية التي يتكلم بها أهل القاهرة، وفي الهزلية الأخري أورد المؤلف حواراً يتضمن ألفاظاً وتعبيرات وأساليب دالة علي بيئة كل شخصية، بما يضمن فردية الشخصيات وخصوصية كل منها ، وقد تجاوز المؤلف عيباً تقنياً هاماً في هزلية (رصاصة في القلب) ، كانت قد تميزت به هزلية (المرأة الجديدة) هو الجنوح إلي السرد الخلص في مواضع كثيرة بما يشبه الأسلوب الخطابي ، وأصبح لحوار هزلية (رصاصة في القلب) وظائفه المحددة التي تخدم الحدث أو الشخصية .

هذا ، وقد وظف توفيق الحكيم أغلب النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) في هزلية (المرأة الجديدة) توظيفاً يعني بوصفها تعبيراً مثيراً للضحك في المقام الأول وتظيفاً درامياً في المقام الأخير ، بينما وظف النصوص غير الكلامية في هزلية (رصاصة في القلب) كاملة بما يخدم بناءها الفني أولاً وكدوال ميثرة للضك آخراً .

وممن حيث الزمن ، كان الفاصل الزمني بين أحداث الفصلين الأول والثاني شهراً في هزلية (المرأة الجديدة) فاصلاً مجانياً لا وظيفة له، بينما تم توظيف الفاصل الزمني بين الفصلين الثاني

والثالث في هزلية (رصاصة في القلب) فاصلاً فاعلاً أفاد في تحول مشاعر الشخصيات وردود أفعالها .

هذا، وقد أستخدم توفيق الحكيم المضحك المختلفة من شخصية وموقف ولغة وحركة مع التركيز علي توظيف الموقف في هزلية (المرأة الجديدة) ، بينما أسقط مصدر الشخصية وأكتفي بالأعتماد علي توظيف الموقف إلي جانب اللغة والحركة، وفي الهزلية الثانية أستثمر المؤلف تسعة مصادر للمضحك، بينما أستثمر ستة فقط في الهزلية الأولي، والمصادر المستخدمة هي : المبالغة ، الذهول ، التناقض ، التهكم ، التصوير الذهني المادي ، السباب ، التكرار ، التنكر ، والفارقة .

وفيما بين عامي 1935 و 1949 ، أنصب أهتمام توفيق الحكيم علي كتابة نمط (الملهاة الخفيفة) ، ومن واقع الدراسة التحليلية التي أجراها الباحث خلص إلي أن هذا النمط الملهاوي قد حظي أيضاً بتطور تقني ملحوظ – وذلك خلال النماذج المختارة ، فقد تطور ت حبكتها حيث تجاوز المؤلف بعض الأخطاء التقنية التي وقع فيها عند كتابة ملاهية ، الخفيفة المبكرة خلال ملاهية التاليات، إذ تجاوز خطأ أعتراف الفعل / المناقشة بحوار سردي لا يساهم في تطوير حركة الفعل أو الأضطلاع بأية وظيفة أخري ، مثلما حدث في ملهاة (جنسنا اللطيف – 1935) وقد لاحظ الباحث الحفيفة أن فعل الملهاة الخفيفة عند توفيق عبارة عن مناقشة ، كما أن موضوعها لا يخرج عن علاقة الرجل والمرأة في محيط الحياة الزوجية .

ومن حيث توظيف الشخصية ولغة الحوار، أنتهي الباحث إلي أن خطأ المؤلف في إيراد شخصيات لا ضرورة لها ، كما في (جنسنا اللطيف) قد تم تجاوزه فيما بعد ، كما أفاد من الشخصية اثانوية في ملاهية المتأخرة لخدمة الفعل، كما في (حديث صحفي – 1938) وزاد من عدد الشخصيات الثانوية – كما في ملهاة (أريد هذا الرجل – 1946) ليؤسس مبدأي مشاكلة الواقع والمعقولية معاً ، وفي ملهاة (لا تبحثي عن الحقيقة– 1974) يتخلص المؤلف من الشخصية الثانوية تماماً دون إحداث أي خلل، وفي ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية – 1949) – يعيد المؤلف الشخصية الثانوية للأستفادة بها فكرياً ودرامياً ، وقد بدأ أهتمام توفيق الحكيم بلغة الحوار منذ الملهاة الأولي، ففي (جنسنا اللطيف) يعالجها باللهجة العامية بما يتناسب وموضوعها ، بينما عكس طابع عمومية موضوعات ملاهية الخفيفة التالية علي اللغة لتكون لغة أقرب إلي لغة الصحافة .

هذا، وقد لعب الزمن مجموعة من الوظائف الفنية منذ الملهاة الخفيفة الأولي حتي الملهاة الخفيفة الأخيرة، فقام بإرساء مبدأ مشاكلة الواقع ، والمساهمة في بناء مرحلة التمهيد للحدث الدرامي والتمهيد لموقف درامي تال ، وإضفاء صفة المعقولية علي الأحداث، إلي جانب الإفادة به في إثارة الضحك. وقد لاحظ الباحث أن المؤلف لم يعمد إلي إنشاء نصوص غير كلامية (خارجية وداخلية) لا لزوم لها ، كما بدا الطابع الأدبي لتلك النصوص غير الكلامية إلي جانب قلتها في أضيق الحدود، وقد قامت تلك النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) بوظائف فنية مختلفة .

وقد أستخدم المؤلف مصادر : الشخصية والموقف واللغة ،الحركة بوساطة الآتية : التناقض ، الذهول ، الإستعارة المادية ، المبالغة ، التهكم ، التنكر ، الآلية ، التصلب ، والمفارقة .

وفيما بين عامي 1950 و 1960 أهتم توفيق الحكيم بكتابة ملهاة الموقف .. ومن واقع الدراسة التحليلية التي أجراه الباحث علي النماذج الملهاوية المختارة ، خلص إلي أن ثمة تطوراً ملحوظاً قد أصاب تقنيتها ، فمن حيث الحبكة، ظهرت خبرة توفيق الحكيم المتطورة في الكتابة الدرامية بوجه عام وقدرته علي حبك الأحداث بوجه خاص .. ولما كانت ملهاته (أريد أن أقتل – 1950) ذات فصل واحد، أضطر توفيق الحكيم إلي تضييق مساحة الفعل ، ليقدم فعلاً قصيراً واحداً متماسك البناء ، وفي ملهاة (الصفقة – 1956) أضاف خطاً در امياً فر عياً يؤازر الخط الدرامي الرئيسي ، وذلك بغرض إنشاء مفاجآت مسرحية تزيد من إثارة التشويق والترقب، مما جعل الحبكة هنا أكثر إثارة وإمتاعاً من ذي قبل، وفي ملهاة (السلطان الحائر – 1960) صاغ توفيق الحكيم حبكة أكثر حيوية من ذي قبل ، إذ بينما تكونت حركة العوامل في الملهاة الأولي من وضع واحد ، وأخذت ثلاثة أوضاع في الملهاة الثانية ، وصلت حبكة ملهاة (السلطان الحائر) إلي خمسة أوضاع لحركة العوامل داخل خط الفعل .

ومن الجلي أن توفيق الحكيم قد دفعته خبرته الدرامية دفعاً إلي الإفادة من وجود شخصية ثانوية في ملهاة (أريد أن أقتل) في بناء مرحلة التمهيد وفي بث أثر ملهاوي .. أما لغة الحوار في الملهاة الأولي فمثلت أستمرار المؤلف السابق ، حيث اللغة العربية المبسطة التي عرف بها الإنشاء الصحفي .. وكانت تحتوي علي عيب تقني هو تشابه أسلوب الحوار لدي جميع الشخصيات دون التمييز بينها من حيث السن والجنس والمهنة، وفي ملهاة (الصفقة) قدم توفيق الحكيم تجربة أسلوبية فريدة أسماها "اللغة الثالثة" وفيها يفيد النص المسرحي كنص أدبي وكنص قادر علي النجاح الجماهيري حين يعرض علي خشبة المسرح، وما يدل علي ذلك وجود نص غير كلامي أدبي لا

ضرورة مسرحية له ، وبهذا الأسلوب ، أستطاع توفيق الحكيم أن يفرق بين أغلب الشخصيات في أساليبها الخاصة وقاموس مفرداتها المميز لكل شخصية، وقد بدا كيف أن تصوير شخصيات ملهاة (الصفقة) كان تصويراً سطحياً – كسابقتها – عني بها في ضوء القيام بالوظائف الدرامية المحددة لها ، أما ملهاة (السلطان الحائر) فقد لعبت شخصياتها جميعاً الأدوار الدرامية المضطلعة بها، وفيها تم تسطيح تصوير الشخصيات أيضاً، في الوقت الذي أهتم المؤلف بحبك الأحداث .. ولكن ظهر عيب في ضخصيتي "السلطان" والقاضي ، حيث سلكا سلوكاً متناقضاً تجاه قضية واحدة دون مبرر .. وقد صاغ المؤلف هذه الملهاة في لغة عربية فصحي رصينة، تمثل أرقي أساليب تعبيره في ملاهية قاطبة، فأتسمت بسلامة لفظها ويسر تعبيرها سلاسة وجمال أسلوبها، كما أستطاعت جماليات لغة الحوار أن تضفي بعداً درايماً للمناقشات الفكرية الجافة .

هذا، وقد لعب الزمن دوراً هاماً في ملهاة (أريد أن أقتل) يتمثل في إرساء مبدأ المعقولية، كما أفادت النصوص غير الكلامية في أداء وظائف فنية محددة مختلفة، أما الزمن في ملهاة (الصفقة) فقد أفاد في إرساء مبدأي مشاكلة الواقع والمعقولية إلي جانب إثارة التشويق، كما أدت النصوص غير الكلامية وظائف فنية محددة ومختلفة وفي ملهاة (السلطان الحائر) يفيد المؤلف من الإشارة إلي الزمن في إثارة التشويق ، كما يفيد منه في إضفاء صفة المعقولية علي الفعل، أما النصوص غير الكلامية (الخار جية والداخلية) . فقد أدت أدواراً جديدة هي وصف الإضاءة والموسيقي ، وقامت بوظائف فنية محددة مختلفة، مضيفاً إلي ما سبق التأكيد علي القيم الفكرية المطروحة.

ومن حيث توظيف المؤ لف لمصادر المضحك، يستخدم المؤلف مصادر مضحك الموقف والشخصية واللغة في ملهاة (أريد أن أقتل) ، واستثمر خلالها مصادر المضحك الآتية: الذهول ، المفارقة ، التناقض ، السباب ، اللـلا إنسجام ، وفي ملهاة (الصفقة) وظف المؤلف الموقف واللغة والحركة ، كما ركز علي الموقف تركيزاً أساسياً في توليد المضحك كسابقتها ، وفيها أعتمد علي تقنيات المضحك الآتية : المفارقة ، المبالغة ، السباب ، القياس الخاطئ ، والآلية . وفي ملهاة (السلطان الحائر) يعود المؤلف إلي إستخدام الشخصية والموقف واللغة والحركة ، مستثمراً خلالها مصادر المضحك المختلفة ، وهي : الآلية ، الذهول ، التناقض ، المفارقة ، السباب ، المبالغة ، والتهكم .

وعن النمط الملهاوي ، خلص الباحث إلي أن توفيق الخكيم قد وضع كافة إمكاناته ومهاراته في حبك الأحداث الملهوية، مستثمراً مختلف مصادر المضحك وبخاصة (المفارقة) . وقد إنعكس

أهتمام المؤلف بحبك الأحداث علي تسطيح تصوير الشخصيات وهمش دورها كمضحك وأكتفي – في أغلب الأحيان – بالأقتصار علي إبراز آليات وظائفها .

وإلي جانب ما تقدم ، يمكن القول إن الدراسات الممهدة لفصول البحث قد كشفت عن بعض الأمور، فصلتها وأكدتها دراسة النصوص غير الكلامية عن بعض الأمور ، فصلتها وأكدتها دراسة النصوص غير الكلامية للنماذج المختارة الممثلة لأنماط الملهاة الغالبة عند توفيق الحكيم ، فقد خلص الباحث إلي أن الهزلية التي كتبها المؤلف ، كان قد كتبها خصيصاً لتعرض علي خشبة المسرح ولم ينشرها إلا بعد أن قام بإعادة كتابتها لتصلح للنشر .. وقد كان وراء إندفاع توفيق الحكيم لكتابة الهزلية لغرض عرضها علي خشبة المسرح – دون النشر – مجموعة من العوامل ، لخصها البا حث في :

1- أزدهار السوق المسرحية وإنتاج ما يزيد علي تسعين مسرحية ما بين ملهاة ومأساة دراما ، مؤلفة ومقتبسة ومترجمة، عام 1924 .

2- ولع توفيق الحكيم الشديد بأهل الفن المسرحي .

3- مساندة أحد أصدقاء توفيق الحكيم (مصطفي ممتاز) وتشجيعه .

وبعد عودته من باريس ، وفشل هزليته (رصاصة في القلب) التي لم تجد طريقها إلي خشبة التمثيل ، بدأ توفيق الحكيم في الأتجاه إلي نمط ملهاوي آخر هو الملهاة الخفيفة ، وقصد بها إلي النشر دون التمثيل ، وقد دفعت مجموعة من العوامل توفيق الحكيم إلي الخوض في هذه المرحلة .. وأهم هذه العوامل .

1- فشل هزلية (رصاصة في القلب) أن تجد طريقها إلي خشبة التمثيل .

2- تغير قناعات توفيق الحكيم تجاه ماهية الفن المسرحي ووظيفته بعد عودته من باريس .

3- أنحسار نشاط الفرق المسرحية نتيجة للأزمة الأقتصادية العالمية .

4- نجاح مسرحية (أهل الكهف – 1933) – التي توافق قناعاته الجديدة – حيث مثلت ونشرت وترجمت إلي الغة الفرنسية .

5- فتح دور النشر أبوابها لنشر إبداعات توفيق الحكيم الدرامية مثل : (أهل الكهف – 1933) و (شهر زاد – 1934)

6- أحتضان "مجلتي" كتابات توفيق الحكيم الدرامية .

7- عمل توفيق الحكيم بأخبار اليوم منذ عام 1945 .

8- ميل توفيق الحكيم إلي التفرد وعدم الأبتذال .

ثم تلت المرحلة السابقة مرحلة الكتابة للمسرح بما يتفق وقناعات توفيق الحكيم الخاصة ، فأستمر يكتب ملهاة الموقف منذ عام 1950 حتي عام 1960 ، وقد أدت إلي المرحلة الجديدة مجموعة من العوامل الحافزة ، أهمها :

1- إنفصاله عن دار أخبار اليوم .

2- تغير السياسة العامة للدولة عقب ثورة يوليو 1952.

3- إتخاذ الدولة سياسة مختلفة لإنشاء قطاع المسرح .

4- زيادة المخزون الثقافي الفني لتوفيق الحكيم وهو ما عكسه في كتابة "فن الأدب- 1952" .

وقد أدت العوامل مجتمة إلي أن كتب توفيق الحكيم ملهاة موقف صالحة للنشر كما تصلح للعرض ، وقد نشرت جميعها وعرضت علي خشبات التمثيل ، وهذا يدل علي أن تغير توجيهات الكتابة الدرامية عند توفيق الحكيم ، تقف وراءها عوامل مختلفة (ثقافية ، سياسية ، أقتصادية ، إجتماعية) .. وداخل المرحلة الواحدة ، كان توفيق الحكيم يطور من آليات تقنيات ملهاته في إطار نمطها الخاص ، المسرحية تلو الأخري .

* * *

الهوامش

1- أنظر- سمير عوض : مسرح حديقة الأزبكية . – القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقي ، 1989. ص 192 .

2- أنظر فؤاد دوار هـ : مسرح توفيق الحكيم – 1 – المسرحيات المجهولة ، مرجع سابق . ص 392.

3- د. محمود حامد شوكت : الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث . – القاهرة : دار الفكر العربي ، 1970. ص 165 .

4- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم . مرجع سابق . ص 129- 130 .

5- أنظر- فتحي الإبياري : مرجع سابق . ص 179 .

6- أنظر- عماد الدين عيسي : التعادلية في أدب توفيق الحكيم – والأدبين العربي والعالمي . المكتبة الثقافية . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990 م ص240 .

7- أنظر- فتحي الإبياري : مرجع سابق . ص 178-179 .

8- أنظر- مني البنداري ، وآخرون : مرجع سابق . ص 61.

9- أنظر- فؤاد دوار هـ : مسرح توفيق الحكيم -1- المسرحيات المجهولة . مرجع سابق ، ص 393 .

10- نبيل فرج : مرجع سابق . ص50-51 .

11- توفيق الحكيم : الورطة (البيان الختامي للمسرحية) .- القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت .ص 179 .

12- توفيف الحكيم : الصفقة (البيان الختامي للمسرحية) .- القاهرة : مكتب مصر ، د.ت.ص 156 .

13- بوتيتسيفا ، تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام علي المسرح العربي . – ترجمة : توفيق المؤذن ، بيروت : دار الفارابي، 1982، ص 190-191 .

14- توفيق الحكيم : الصف قة ، مرجع سابق . ص157.

15- توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام القاهرة : مكتبة مصر ، د.ت.ص 141-144.

16- أنظر- توفيق الحكيم : ملامح داخلية . - القاهرة : مكتبة الآداب ، د.ت.ص139 .

17- أنظر- توفيق الحكيم : الصفقة. مرجع سابق . ص 157.

18- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، مر جع سابق . ص 145.

19- المرجع السابق . ص143.

20- أنظر - جلال العشري : المسرح أبو الفنون .- القاهرة : دار النهضة العربية 1971، ص33 ، 34 .

21- د. محمد العبد : حوار الحكيم .. وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم - الأديب .. المفكر .. الإنسان الكتاب التذكاري الأول .- القاهرة : المركز القومي للآداي ، 1988، ص 159 .

22- د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي .- القاهرة : دار النهضة مصر ، د.ت. ص 82.

23- إسلن ، مارتن : مجال الدراما، مرجع سابق ، ص 17.

24- د. حكمت صباغ الخطيب : في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي . بيروت : دار الآفاق الجديدة ص 69- 70، ط 3 .

25- Huxley, Aldous: Literature and science. London : Cgatto Windus, 1963. P . 14.

26- Op. Cit. p . 15 .

27- سايير ، إدوارد : اللغة والأدب ، في : اللغة والخطاب الأدبي - إختيار وارجمة : سعيد الغانمي، بيروت : المركز الثقافي العربي ، د. ت . ص31 .

28- تودوروف ، تزفتان : الإرث المنهجي للشكلانية في : مجموعة من الباحثين : في أصول الخطاب النقدي الجديد. ترجمة: أحمد المديني. - بغداد : دار الشئون الثقافية العامة، 1987 . ص22.

29- هوراس : فن الشعر، ترجمة : د. لويس عوض - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3، 1988. ص112 .

30- أستون ، إلين – سافونا ، جورج : المسرح والعلامات، ترجمة : سباعي السيد. – القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996 ص93.
31- توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام . مرجع سابق . ص120 .
32- توفيق الحكيم : فن الأدب . القاهرة : مكتبة مصر ، د.ت. ص292.
33- د. سامي منير حسن : مرجع سابق . ص18- 19 .
34- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم . مرجع سابق . ص130.
35- توفيق الحكيم : سلطان الظلام .- القاهرة : مكتبة الآداب ، د.ت. ص 49 .
36- محمود أمبن العالم : مرجع سابق . ص 103 .
37- المرجع السابق . ص 159 .
38- توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر، القاهرة : مكتبة الآ داب ، د. ت. ص 92 .
39- أنظر- فيشر، إرنست: الإشتراكية والفن. ترجمة: أسعد حليم.- كتاب الهلال. ع 183 القاهرة : دار الهلال ، يونية 1966 . ص 74 .
40- أنظر- توفيق الحكيم : فن الأدب . مرجع سابق . ص173-174 .
41- توفيق الحكيم: الحمير (كلمة)- القاهرة : مكتبة مصر ،د.ت. ص14-15 .
42- توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام . مرجع سابق . ص103 .
43- جازية فرفاني : مرجع سابق ، ص43 .
44- بوريف ،ي : الكوميدي. ترجمة: فاضل ثامر.- بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، السنة 25، عدد 2 ، شباط 1990. ص15 .
45- توفيق الحكيم : المسرح المنوع (المقدمة) مرجع سابق. ص 6-7 .
46- يوسف إدريس : بين العالمية والمحلية في مسرحنا (حوار مع توفيق الحكيم).في- توفيق الحكيم: ملامح داخلية . مرجع سابق – ص 88 .
47- د. محمد مندور: الأدب وفنونه. مرجع سابق . ص86.
48- د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة، عدد25 الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب ، يناير 1980. ص124 .

49- أنظر- د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية في مسرح توفيق الحكيم.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983.
50- توفيق الحكيم يا طالع الشجرة (المقدمة) . القاهر ة: مكتبة مصر، د.ت. ص 20 .
51- أويرسفليد، آن: مرجع سابق . ص 87.
52- توفيق الحكيم فن الأدب. مرجع سابق . ص 145 .
53- إسلن ، مارتن : تشريح الدراما ، مرجع سابق. ص 51 .
54- توفيق الحكيم : فن الأدب. مرجع سابق . ص 146-148 .
55- توفيق الحكيم : مسرح المجتمع. مرجع سابق ، ص 48 .
56- المصدر السابق . ص 51 .
57- المصدر نفسه . ص 61 .
58- توفيق الحكيم : فن الأدب، مرجع سابق . ص148 .
59- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم . مرجع سابق . ص137 .
60- د. فايز أسكندر : إتجاهات ثورية في المسرح المصري – توفيق الحكيم . في : مجلة المسرح .- القاهرة: مسرح الحكيم . ع 7 يوليو 1964. ص25 . ومن الجدير بالذكر أن صاحب هذا المقال هو (فاروق عبد الوهاب) وليس كما ذكر – بالمجلة – . وقد أعيد نشره في : أنظر : فاروق عبد الوهاب :دراسات في المسرح المصري . القاهرة هيئة الكتاب ، 1992 ، ص38 .
61- توفيق الحكيم : الصفقة مرجع سابق . ص 106 .
62- المرجع السابق ، ص 103 .
63- المرجع السابق ، ص 95 .
64- فاروق عبد الوهاب . مرجع سابق . ص37 .
65- أنظر- د. فاطمة موسي: توفيق الحكيم والسلطان الحائر. في "مجلة المسرح" .- القاهرة: مسرح الحكيم ، ع 3 ، مارس 1964 . ص12 .
66- محمود أمين العالم : مرجدع سابق .ص 150 .
67- بوتيتسيفا، تمارا ألكسندروفنا : مرجع سابق. ص 194 .
68- د. سامي منير حسين : مرجع سابق .ص 40 .

69- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم . مرجع سابق . ص165 .

70- توفيق الحكيم : عودة الوعي.- بيروت: دار الشروق ، 1974، ط2، ص110 .

71- توفيق الحكيم : مسرح المجتمع. مرجع سابق. ص35.

72- المرجع السابق . ص51 .

73- المرجع السابق . ص48 .

74- أنظر- إسلنو مارتن: تشريح الدراما ،مر جع سابق . ص42 .

75- أنظر- توفيق الحكيم : الصفقة . مرجع سابق، ص93-95 .

76- فاروق عبد الوهاب : مر جع سابق ، ص39 .

77- المرجع السابق . نفس المواضع السابق .

78- المرجع السابق . ص32 .

79- المرجع السابق . ص13 .

80- المر جع نفسه ، ص25 .

81- إسلن، مارتن: تشريح الدراما، مرجع سابق . ص42 .

82- فاروق عبد الوهاب : مرجع سابق ،ص 39 .

83- أنظر – توفيق الحكيم: السلطان الحائر. القاهرة : مكتبة مصر ،د.ت. ص110: 113 .

84- أنظر المرجع السابق . ص67 ، 68 .

85- نفس المرجع السابق ، ص 69 .

86- فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم -2- المسرحيات السياسية.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986. ص298 .

87- توفيق الحكيم : السلطان الحائر، مرجع سابق . ص55 .

88- أ نظر المرجع السابق ص130: 131 .

89- د. علي الراعي : توفيق الحكيم- فنان الفرجة وفنان الفكر. مرجع سابق. ص 96، 97 .

90- أنظر- فؤ اد دواره: مسرح توفيق الحكيم-2- المسرحيات السياسية. مرجع سابق. ص298 .

91- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم .مرجع سابق .ص 162 .

92- توفيق الحكيم : مسرح المجتمع . مرجع سابق . ص41 .

93- المرجع السابق ص 36 .

94- المرجع السابق، نفس الموضع السابق .

95- المرجع نفسة . نفس الموضع السابق .

(*) أنظر المرجع السابق . وقد وضع موضع الأستشهاد بين قوسين في حينه .

(**) المرجع نفسه، وقد وضع موضع الأستشهاد بين قوسين في حينه .

(***) المرجع السابق، وقد وضع موضع الأستشهاد بين قوسين في حينه .

96- أنظر – توفيق الحكيم : الصفقة، مرجع سابق . ص131- 135 .

97- المرجع السابق . ص10 .

98- المرجع السابق ص11 .

(*) أنظر: المرجع السابق ز قد وضع موضع الأستشهاد بين قوسين في حينه .

99- المرجع السابق . ص24 .

100- نفس المرجع السابق . ص85 .

101- المرجع نفسه ص24 .

102- المرجع نفسه . نفس الموضع السابق .

103- توفيق الحكيم : السلطان الحائر . مرجع سابق . ص11 .

104- أنظر – د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص164، 165 .

105- توفيق الحكيم : السلطان الحائر . مرجع سابق . ص11 .

106- أنظر – المرجع السابق . ص61، 62 .

107- نفس المرجع السابق . ص98 .

108- أنظر : المرجع السابق . ص100 .

109- المرجع السابق . ص11 .

110- المرجع السابق . ص 61 .

111- المرجع نفسه. ص100 .

(*) أنظر- المرجع السابق ز وقد وضع موضع الأستشهاد بين قوسين في حينه .

112- أنظر : المرجع السابق . ص 36 ، 37 .

113- المرجع نفسه . ص35 .
114- المرجع السابق . ص 60 .
115- المرجع نفسه . ص101 .
116- المرجع السابق . ص 106 .
117- المرجع السابق . نفس الموضع السابق .
118- المرجع السابق . ص 119 .
119- المرجع السابق . ص 108 .
120- المرجع نفسه . ص119 .
121- توفيق الحكيم : مسرح المجتمع . مرجع سابق . ص45 .
122- المرجع السابق . ص 56 .
123- المرجع نفسه . نفس الموضع السابق .
124- المرجع السابق . ص 52 .
125- نفس المرجع السابق. نفس الموضع السابق .
126- أنظر : المرجع السابق . ص 60 ، 61 .
127- المرجع السابق . ص 53 .
128- المرجع السابق . ص 56 .
129- نفس المرجع السابق. ص 59 .
130- المرجع السابق . ص 61 .
131- توفيق الحكيم : الصفقة، مرجع سابق . ص32- 33 .
132- المرجع السابق . ص 42 .
133- نفس المرجع السابق. ص 43 .
134- المرجع السابق . ص 22 .
135- المرجع نفسه . ص94 .
(*) نفس المرجع السابق . قد ذكر موضع الأستشهاد بين قوسين في حينه .
136- توفيق الحكيم : السلطان الحائر . المرجع السابق . ص103 .

137- المرجع السابق . ص 68 .

138- أنظر : المرجع السابق . ص 11 : 25 .

139- المرجع السابق . ص 27، 28 .

140- المرجع نفسه . ص 63 .

141- المرجع السابق . ص 64 .

142- المرجع نفسه . ص 65 .

143- أنظر : المرجع السابق . ص 125 .

144- أنظر : المرجع السابق . ص 26 .

145- نفس المرجع السابق. ص 27 .

146- المرجع نفسه . ص 69 .

147- المرجع السابق . ص 122 .

148- أنظر- المرجع نفسه . ص 36. 37 .

149- د. علي الراعي : توفيق الحكيم – فنان الفرجة وفنان الفكر. مرجع سابق . ص 96.

150- د. إبراهيم حمادة: معجم المصلطات الدرامية والمسرحية . مرجع سابق.ص 261 .

151- أنظر- د. إبراهيم حمادة "طبيعة الدراما" مرجع سابق . ص 32 .

152- فاروق عبد الوهاب : مرجع سابق . ص39 .

المصادر والمراجع

أولاً – المسرحيات :

1- توفيق الحكيم : السلطان الحائر .

القاهر ة : مكتبة مصر ، د.ت (199ص) .

2- الصفقة :

القاهرة : مكتبة الآداب ، د.ت (160ص) .

3- المرأة الجديدة (نسخة بالآلة الكاتبة غير منشورة).

القـــاهرة : المركـــز القـــومي للمســـرح والموســـيقي ، د.ت. رقـــم 165.(64ص) .

4- مسرح المجتمع .
القاهر ة : مكتبة الآداب ، د . ت (787ص) .
5- المسرح المنوع .
القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت 0871ص) .

* ثانياً – المراجع :
أ- الكتب العربية :
6- د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما ، سلسلة (كتابك) . عدد (26) .
القاهرة : دار المعارف ، د. ت (61ص) .
7- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .
القاهرة : دار المعارف ، د. ت. (296ص) .
8- د. أحمد عتمان : المصادر الكلاسيكية في مسرح توفيق الحكيم .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 (238ص).
9- توفيق الحكيم : بجماليون (المقدمة) .
القاهرة : مكتبة مصر ، د. ت (7ص) .
10- تحت شمس الفكر .
القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (240ص) .
11- التعادلية مع الإسلام .
القاهرة : مكتبة مصضر ، د. ت (212ص) .
12- الحمير (كلمة) .
القاهرة : مكتبة مصر، د. ت (5ص) .
13- زهرة العمر .
القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت (272ص) .
14- سجن العمر .
القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت (294ص) .

15- سلطان الظلام (كلمة) .

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (6ص) .

16- يا طالع الشجرة (المقدمة) .

القاهرة : مكتبة مصر ، د. ت (23ص) .

17- عودة الوعي .

بيروت :دار الشروق ، 1974. (128ص ط2) .

18- فن الأدب .

القاهرة : مكتبة مصر ، د. ت (311ص) .

19- قلت ذات يوم ، كتاب اليوم . عدد (23) .

القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم ، أغسطس 1970 (131ص) .

20- مِلامح داخلية .

القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت(303ص) .

21- وثائق من كواليس الأدباء. كتاب اليوم . عدد (120) .

القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم ، فبراير 1977. (176ص) .

22- د. ثورت عكاشة : المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية .

القاهرة : مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، 1990 (703 ص) .

23- جلال العشري : المسرح أبو الفنون .

القاهرة : دار النهضة العربية، 1971 (354ص) .

24- د. حكمت صباغ الخطيب : في معرفة النص..دراسات في النقد الأدبي.

بيروت : دار الآفاق الجديدة 1985. (303ص). ط2

25- رجاء النقاش : في أضواء المسرح. سلسلة أقرأ . عدد (27) .

القاهرة : دار المعارف 1965. (151ص) .

26- د. رشاد رشدي : ما هو الأدب .

القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ، 1960. (99ص) .

27- د. رمسيس عوض : موسوعة المسرح المصري الببلوجرافية (1900-1930) .

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983. (876ص) .
28- سامي منير حسن : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية- بين الفن والنقد السياسي والإجتماعي . ج2
الأسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978 (348ص) .
29- سمير عوض : مسرح حديقة الأزبكية .
القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقي ، 1989 (197ص) .
30- د. علي الراعي : توفيق الحكيم .. فنان الفرجة وفنان الفكر .
كتاب الهلال . عدد (424) .
القاهرة : دار الهلال ، نوفمبر 1969 (218ص) .
31- د. علي الراعي : فن المسرحية .
كتب للجميع . عدد (146) .
القاهرة : دار التحرير ، نوفمبر 1956. (127ص) .
32- المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة . عدد 25.
الكويت : المجلس الوطني للفنون والآ داب ، يناير 1980 (588ص).
33- عماد الدين عيسي : التعادلية في أدب توفيق الحكيم .. والأدبين العربي والعالمي . المكتبة الثقافية .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990(253ص) .
34- فاروق عبد الوهاب : در اسات في المسرح المصري .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992 (383ص) .
35- فتحي الإبياري : عشرة آلاف خطةو مع الحكيم .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 . (195ص) .
36- فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم -2- المسرحيات السياسية .
القاهر ة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986. (478ص) .
37- مسرح توفيق الحكيم -1- المسرحيات المجهولة .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 (293ص) .

38- ليلي نسيم أبو سيف : نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر .
القاهرة : دار المعارف، 1972. (326ص) .
39- ماجد الكسار : بربري مصر الوحيد. كتاب اليوم . عدد 328 .
القاهرة : دار أخبار اليوم، 1991 (129ص) .
40- محمد حمدي إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية .
القاهرة : دار الثقافة ، 1977. (215ص) .
41- د. محمد زكي العشماوي: البناء الدرامي لمسرح الحكيم .
في : توفيق الحكيم : الأديب .. المفكر .. الإنسان .
القاهرة : المركز القومي للآداب ، 1988 ، (26ص) .
42- د. محمد العبد : حوار الحكيم .. وتجربة اللغة الثالثة .
في : توفيق الحكيم : الأديب .. المفكر .. الإنسان .
القاهرة : المركز القومي للآداب ، 1988 ، (18ص) .
43- د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي .
القاهرة : دار نهضة مصر ، د. ت. (183ص) .
44- د. محمد مندور : الأدب وفنونه .
القاهرة : دار نهضة مصر ، د. ت. (194ص) .
45- مسرح توفيق الحكيم .
القاهرة : دار نهضة مصر ، د. ت. (192ص) .ط 3.
46- د. محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث .
بيروت : دار الثقافة ، د. ت (510ص) .
47- محمود أمين العالم : توفيق الحكيم : مفكراً وفناناً .
القاهرة : دار شهدي للنشر ، 1984. (161ص) . ط2.
48- د. محمود حامد شوكت : الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث .
القاهرة : دار الفكر العربي ، 1970. (163ص) .
49- مني البنداري ، وآخرين : موسوعة الأفلام العربية .

القاهرة : بيت المعرفة، 1990(326ص) .
50- نبيل فرج : توفيق الحكيم (1898-1987).
المكتبة الثقافية. عدد 426 .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987، (94ص) .

ب- الكتب المترجمة :

51- إسلن ، مارتن : تشريح الدراما . تر جمة : أسامة منزلجي .
عمان : دار الشروق ، 1987. (138ص) .
52- مجال الدراما . ترجمة : سباعي السيد
القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992. (239ص) .
53- أوبر سفليد، آن : قراءة المسرح. ترجمة : مي التلمساني.
القاهرة : مهرجان القراءة الدولي للمسرح التجريبي،1994. (372ص) .
54- برجسون : هنري : الضحك – بحث في دلالة المضحك .
ترجمة : سامي المنزلاوي، عبد الله عبد الدايم .
القاهرة : دار الكاتب المصري، 1947. (133ص) .
55- بوتيتسيفا، تمارا ألكسندروفنا : ألف عام وعام علي المسرح العربي .
ترجمة : توفيق المؤذن .
بيروت : دار الفارابي، 1982. (307ص) .
56- تودروف، تزفتان : الإرث المنهجي للشكلانية .
في : مجموعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة : أحمد
المديني- بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 1987. (115ص) .
57- دين، ألكسندر : أسس الإخراج المسرحي. ترجمة : سعدية غنيم .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982. (505ص) .
58- سابير، إدوارد : اللغة والأدب .
في : اللغة والخطاب الأدبي .

إختيار وترجمة : سعيد الغانمي .
بيروت : المركز الثقافي العربي، د.ت. (112ص) .
59- ستانسلافسكي، قسطنطين : تشيخوف في المسرح الفني..ذكريات.
مقدمة كتاب : أنطوان تشيخوف، مؤلفات مختارة، مج4.
ترجمة : أبو بكر يوسف .
موسكو : دار رادوغا، 1983. (32ص) .
60- ستاين، ج.ل.: الملهاة السوداء.. تطور المأساة الملهاوية الحديثة.
ترجمة : منير صلاحي أصبحي .
دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1976 (531ص) .
61- ستون، إلين- سافوتا ، جورج : المسرح والعلامات .
ترجمة : سباعي السيد .
القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996(231ص) .
62- فراي، نورثروب : تشريح النقد. ترجمة وتقديم : محي الدين صبحي .
طرابلس : الدار العربية للكتاب، 1991 (498ص) .
63- فريدريش، مانفريد- لنداو، جاكوب : المسرح الشعبي في القاهرة سنة 1909.
سلسلة "النشرات الإسلامية"، عدد 38 .
بيروت : المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 1993. (489ص) .
64- فيشر، إرنست : الإشتراكية والفن. ترجمة : أسعد حليم
كتاب الهلال . عدد 183 .
القاهرة : دار الهلال، يونية 1996(77ص) .
65- كريفش، ستورات : صناعة المسرحية .
تر جمة : معتصم الدباغ .
بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، 1986. (202ص) .
66- كير، وولتر : عيوب التأليف المسرحي . ترجمة : عبد الحليم البشلاوي
القاهرة : مكتبة مصر . د.ت. (350ص) .

67- لنداو، يعقوب : دراسات في المسرح والسينما عند العرب .
ترجمة : أحمد المغازي .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972. (529ص) .
68- هوراس : فن الشعر . ترجمة : د. لويس عوض .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988،(214ص). ط3 .
69- هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي . ترجمة : د. نهاد صليحة .
القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992. (266ص) .

ج- الكتب الأجنبية :

70- Abrams, M.H: A Glossary of Literary Terms.- Florida : Holt. Rinehart Inc. 1988.
71- Beckson, K.&Ganz, A: Literary Terms Dictionary- New York:Farrar,Straus and Giroux, 1975.(169p)
72- Boulton, Marjoric: The Anatomy of Drama- New York: Kalyani pbub. 1979. (212p)
73- Brauneck, M. Shncilin, g: Theaterlexikon.- Hamburg :Ro. Ro. Ro.1992 (1137p)
74- Butcher, S.H. : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art – New York: Dover pub. Inc n.d 4th ed. (389p)
75- Corrigan, Robert(ed): Comedy-Meaning and from - New York : Harper Row.pub.1981 (335p)
76- Ela,, Keir : the semiotics of Theatre and Drama- New York: Methuen & Co. 1984 (248p)
77- Hartnoll, Phyllis: the Oxford Companion to the Theatre- Oxford Uni. Press, 1951. (887p)
78- Huxely, Aldous: Literature and science- London: Chatto Windus, 1963 (168p)
79- Merchant, Moelwyn: Comwdy- London: Methuen & Co. Ltd. 1972 (92p)
80- Pavis, patrice: Dictionnaire du Theatre Paries: Editions Sociales, 1980 (482p)
81- Taylor, J.R.: The penguin Dictionary of the Thratre- England, penguin Books, Ltd. 1984. (304p).

ثالثاً – الدوريات :

82- د. إبراهيم حمادة : التعريف بالمسرحية الهزلية .
في : مجلة المسرح .
القاهرة : نادي المسرح، عدد 7، يونية 1981. (6ص) .

83- بوريف،ي. : الكوميدي. ترجمة : فاضل ثامر .
في : مجلة الأقلام .
بغداد : دار الشئون الثقافية العامة، السنة 25، عدد2، شباط 1990 (3ص) .

84- د. جلال حافظ : الفودفيل المصري – مصادر وتطوره .
في : مجلة القاهرة .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 114، يوليه 1991 (8ص) .

85- دافيز، ميلز : الفارص. ترجمة : أمير سلامة .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 9 مارس 1989 (11ص) .

86- د. سهير القلماوي : توفيق الحكيم وأدبه المسرحي .
في : مجلة الهلال .
القاهرة : دار الهلال، فبراير 1968 (7ص) .

87- د. فاطمة موسي : توفيق الحكيم والسلطان الحائر .
في : مجلة المسرح / القاهرة : مسرح الحكيم، عدد3، مارس 1964 (4ص) .

88- كوكب الشرق، 25 نوفمبر 1924.

89- لويس، رولاند : مسرحية الفصل الواحد . (دراسة) .
ترجمة : سعد الحسيني. في : مجلة الثقافة الأجنبية .

بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، 1980 (5ص) .
90- د. عبد المنعم خفاجي : توفيق الحكيم رائد الأدب المسرحي .
في : مجلة الهلال .
القاهرة : دار الهلال، أول نوفمبر 1980 . (8ص) .
91- مجلة يتاترو. العدد الأول، 5 أكتوبر 1924 .

رابعاً : الأبحاث غير منشورة :

92- جازيه فرفاني : مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية – وأثرها علي فنه المسرحي .
رسالة ماجستير غير منشورة .
إشراف د. سهير القلماوي – د. سامية أحمد أسعد .
جامعة القاهرة . كلية الآ داب ، 1988 . (493ص) .

* * *

صدر المؤلف

1- مسرح نجيب سرور – التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي .
القاهرة : مكتبة مدبولي، 1989 .

2- نظرية أرسطو طاليس عن الكوميديا .
القاهرة : مكتبة مدبولي، 1993 .

3- المسرحية العربية – الحقيقة التاريخية والزيف الفني .
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، 1994 .

4- مدخل إلي دراسة عليم العلامات .
القاهرة : هيئة قصور الثقافة، 1995 .

تحت الطبع :

- أوراق جديدة في الفن المسرحي .
- قاموس المسرحية في مصر (1870 – 1970) .

فهرست بموضوعات البحث

نشر هذا الكتاب بسلسلة (دراسات نقدية) الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة .

رقم الإيداع : 2002/17602

تمت بحمد الله